Der psychologische Perspektivismus im Roman.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Günter Scheele
aus Berlin

Tag der Promotion: 31. Mai 1933
Tag der Prüfung: 21. Juli 1932

BERLIN 1933

Buchdruckerei Josef Rother, Berlin-Neukölln, Hermannstraße 48

34 4

Referenten: Prof. Dr. E. Spranger
Prof. Dr. J. Petersen.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

MEINER MUTTER

in Dankbarkeit zugeeignet.

Inhalt.

Seite

Einführung: Kennzeichnung des psychologischen Charakters der Untersuchung und Darstellung des Gesetzes vom psychologischen Perspektivismus 9

I. Abschnitt: Die Bedeutung der Standortwahl für den psychologischen Aufbau des Wortkunstwerkes.

1. Das Standortverhältnis zwischen Dichter und Gestalt im Drama 14
   a) Der Zwang zur fortgesetzten Standortwahl im Dialog macht eine psychologisch-vertiefende Besinnung des Dichters über seine Gestalt unmöglich 15
   b) Die Bedeutung des Innensichtstandortes im Monolog für die Offenbarung der Gestalt 16
2. Allgemeine Kennzeichnung der Standortlagerung in der Epik . 17
   a) Darstellung der Mittlerrolle des Erzählers und seiner kompositionellen Freiheit in der Wahl des Innen- oder Außensichtstandortes 17
   b) Die Auswirkungen des nichtbegrenzten Standortes in der Ichform-Erzählung auf die innenoffenbarende Darstellung der Charaktere und auf die Berichterstattung über Vorgänge: Dostojewski: „Ein Werdender", Keller: „Der Grüne Heinrich", 1. u. 2. Fassung 19
3. Würdigung des Sprangerschen Gesetzes über „die Lagerung der dichterischen Standorte" als Beitrag zur Romantheorie . 21

II. Abschnitt: Über die Beziehungen zwischen Welt- und Menschenerlebnis und den Hauptdarstellungsmitteln in Th. Fontanes Romandichtung.

1. Darstellung der dichterischen Persönlichkeit Th. Fontanes . 22

IV. Abschnitt: Die geringe Bedeutung der Ich-Erzählung in der Romandichtung Th. Fontanes.

1. Der Humor als störendes Moment in der Ich-Erzählung . . 23
2. Psychologsch-technische Begründung für das Mißlingen der Bildungsromane „Allerlei Glück" und „Stechlin" 23
   a) Fontanes Befähigung, Menschen im Mit- und Nebeneinander, statt im Nacheinander zu sehen 23
   b) Die Kunst des „von vielen Seiten sehen" bleibt in der begrenzten Perspektive des Ich-Erzählers ungenutzt . . . 24
   c) Einfluß der Unfeierlichkeit auf die Ablehnung einer Kunstform, die den Dichter zum psychologischen Beziehungsort der Romanhandlung macht 24
3. Direkte und indirekte Kennzeichnung der Gestalten . . . 25

V. Abschnitt: Die Offenbarung des Seelischen am Verhalten und Handeln.

1. Die psychologische Offenbarung der Gesalt an der Handlung als Zeichen epischer Meisterschaft 26
2. Rhythmik und Dynamik in der seelischen Entwicklung der Gestalten 27
3. Bedeutung dieses seelenoffenbarenden Kunstmittels für die Erlebbarkeit der Gestalt 29

Einführung:

Kennzeichnung des psychologischen Charakters der Untersuchung und Darstellung des Gesetzes vom psychologischen Perspektivismus.

Wunderbar und fast rätselhaft erscheint die Befähigung des Dichters, aus seinem Ich heraus eine Fülle von lebendigen Gestalten zu schaffen, wunderbar seine Gabe, bis in die feinsten Regungen der menschlichen Seele hineinzublicken, sie in ihren Erhebungen und Verwirrungen zu offenbaren. Längst versunkene Zeiten der menschlichen Geschichte hebt er mit seiner Phantasie und seiner Beseelung aus dem Vergessenen, macht die Gestalten vergangener Jahrhunderte mit solcher Kraft lebendig, daß wir mitleben, als seien es Menschen unserer Tage. Ganze Kulturepochen erfaßt der Dichter mit seinem schaffenden Geist, das lebendige Schicksal eines ganzen Volkes läßt er vor unseren Augen erstehen. Das Gesicht unserer eigenen Zeit zeichnet er mit schärfster Genauigkeit, die kämpfenden und widerstreitenden Ideen, die Zielsetzungen lebendiger Generationen in Politik, Wissenschaft, Kunst und Wirtschaft läßt er in seinen Gestalten vor uns noch einmal kämpfend erwachsen: Einem Spiegel vergleichbar wandert der Dichter durch die Geschichte der Menschheit, um ihr die Größe und Schönheit, die Verzerrung und Not ihrer Entwcklung gleichsam vor Augen zu halten. Noch weiter, noch erhabener wächst sich seine Kraft aus, wenn sie über Zeitgeist und Bemühungen schöpferischer Generationen, wenn sie über Spiegelung der Gegenwart hinaus die menschliche Seele selbst zur Darstellung bringt, dieses verdeckte, tiefinnerliche Erleben von Glück und Not, von Angst und Erhebung, von Schuld und Sehnsucht, von Leben und Tod. So wird die Glücks- und Leidgeschichte des Helden zur unvergänglichen Gestaltung der Glücks- und Leidgeschichten des Menschen überhaupt. In einer Fülle von Gestalten variiert der Dichter immer wieder dieses Grundthema seiner Kunst: den Menschen, und alle Geheimnisse und Tiefen der Seele bringt er zu klarer Anschauung. Die widerstreitendsten Charaktere trägt er in sich, die in Wirklichkeit von nur je einem Menschen gelebten Daseinsformen birgt er in seinem Herzen und wird Verteidiger und Ankläger

aller dieser Menschen. In jeden dieser unterschiedlichen Charaktere schlüpft er hinein, redet aus seinem Herzen heraus, als ob er gleichsam sich in den anderen Blutkreislauf eingefügt hätte, um sich sofort wieder dem gegensätzlichen seelischen Gefüge einzuordnen, das er in Verteidigung und Angriff nun zur Darstellung bringen will. So redet er als Gotteslästerer gegen den Frommen, so verteidigt er den Mörder gegen den Ankläger; gegen die aus tiefer Verwundung hervorbrechende Verzweiflung der verschmähten Frau läßt er die brutale Ueberlegenheit des Mannes sprechen, der stillen Freude der Geliebten, die heimlich bangt und zagt, wie der ungestümen, drängenden Liebeswerbung des Mannes leiht er das Wort, und neben der unwissenden und leichtherzigen Art des Mannes lebt er tief unten in den Wirrnissen eines zu Tode verletzten Herzens, das freiwillig das Leben beschließen will. Alle diese Schicksale trägt der Dichter in sich, für alle spricht er, durch alle hindurch lebt er, allen wird er gerecht. Er wechselt von einem zum anderen Charakter hinüber, und jedesmal sieht er die Welt und die Menschen anders: aber immer so, wie es die Lebensauffassung und Charakteranlage der Gestalt verlangt, die er vertritt. Darin liegt das psychologisch Wunderbare, daß der Dichter als Gestalter die Welt von vielen Seiten sehen kann, daß er von einem Charakter zum gegensätzlichen hinüberwandert, und die Welt von so vielen Standorten her betrachtet, wie eben Gestalten in seinem Werk vorhanden sind.

Um so wunderbarer erscheint diese dichterische Befähigung, psychologisch zu sehen, wenn man sie mit der Möglichkeit des Verstehens vergleicht, die die Natur dem nichtdichterischen Menschen gegeben hat. Es gehört zu den Urerlebnissen des Ichs, daß es monadisch gefangen ist, eingekerkert und begrenzt. Sich selbst unklar und in ewig wechselnden Veränderungen, nie im Besitz einer unumstößlichen, sicheren Eigenerkenntnis, irrt das Ich schwankend im Erfassen und Verstehen der lebendigen Welt, die ihm gegenübersteht. Ihm ist nur die Möglichkeit gegeben, Ausschnitte, Bruchstücke, Teilansichten der Welt und des Du zu erfassen. Wie sich dem Maler durch die Standortwahl die Welt auf ihn hin ordnet, ebenso ordnet sich die Welt auf uns: d. h. wir sind an die begrenzte Perspektive unserer monadischen Existenz gebunden. Wir mögen uns in die Seele versenken, mit allen Kräften uns mühen, an ihrer Innerlichkeit teil zu haben, es bleibt uns immer nur das Gefühl der Einzelhaft und die Sehnsucht nach ihrer Ueberwindung. Selbst da, wo im gesteigerten Gefühl für den anderen unser Ich sich unmerklich zwingt, die Welt mit den Augen der geliebten Seele zu sehen, wo über längere Zeit in der vermeintlichen Harmonie des Erlebens sich das Ich seiner ersehnten Ergänzung freut, auch in

diese hochgestellten Erlebniskreise bricht plötzlich das dumpfe Gefühl der perspektivischen Sichtgebundenheit: du hast den anderen doch nicht ganz, er bleibt dir fremd. Und als ob das Ich immer wieder zu seinem Lebensstandort zurück müßte, um sich nicht selbst im Fremden zu verlieren, um nicht die Lebensorientierung aus sich heraus aufgeben zu müssen, so folgt dieser Form des Verbundenseins jene quälende Gewißheit der unvermeidlichen Trennung. Gemäß den Verschränkungen, in denen „mein und dein" Welterleben ineinanderübergreifen, bewegt mich der andere innerlich. Nicht als ein Objektives steht er mir gegenüber, sondern, durch einen lebendigen Bund geeint, wird er für mich und ich für ihn zur Quelle lebendiger Erlebnisse. Nicht wie der andere ist, sondern wie wir ihn nur sehen können, so gestalten wir von uns aus ihn um. Dieses perspektivische Sehen des anderen ergibt sich aus meinen inneren Bedürfnissen und Wünschen und wird von dem Inhalt meines Welterlebens bestimmt. Mit meinen Augen nur kann ich den anderen sehen, ebenso wie er mich nur nach den Gesetzen und inneren Bildungen seines Ichs sehen und verstehen kann. Wir bleiben uns gegenseitig im Halbdunkel. Alles Verstehen und Erleben ist begrenzt, ist perspektivisch eingeengt.

Es gehört zu den Verdiensten Th. Litts, daß er einer objektivierenden Erkenntnistheorie mit ihrer einseitigen Relation von Subjekt — Objekt gegenüber dieses perspektivische Welterleben des Ichs zur Darstellung gebracht hat[1]). „In einer höchst beachtlichen Weise bringen sich die Verschränkungen, die eine radikale Scheidung von Ich und Welt ausschließen, in dem Sachverhalt zur Geltung, den wir als die „perspektivische" Darstellung der räumlichen Wirklichkeit bezeichnen. Die perspektivische Ordnung, in der sich die Dinge gemäß ihrer Stellung zu mir, dem Erlebenden, gruppieren, zeigt in sinnfälligster Anschaulichkeit die beiden von uns unterschiedenen Momente vereinigt: sie macht mir das „gegenüber" des räumlichen Auseinanderseins offenbar, insofern sie den Abstand des Rauminhalts einschließlich der sichtbaren Teile meines Leibes anzeigt — aber sie macht das Gegenüber eben „mir" offenbar, insofern sie alles dies nach mir als dem Zentrum des Blickfeldes hin ausrichtet; die räumliche Konstellation ist also zwar nicht ausgetilgt, aber „aufgehoben" in einem Ganzen, das mehr als Raum, nämlich „Erlebnis" ist" (S. 68). „Jede Ortsveränderung, die ich vornehme, hat doch ihr Korrelat an einer entsprechenden Umlagerung der Linien, in denen sich mir angeblich das „Jenseitige" darstellt" (68). Das Entscheidende also liegt darin,

[1]) Th. Litt: Individuum und Gemeinschaft. Grundlegung der Kulturphilosophie. Leipzig 1926.

daß mir ein Standort angewiesen ist, von dem aus die perspektivische Ordnung der Welt für mich bestimmt wird, d. h. von der Einnahme des Standort ergibt sich die Weite meines Blickfeldes. Mit dieser Grundtatsache unseres perspektivischen Welterlebens ist unmittelbar die „Unvertauschbarkeit" der Standorte eindringlich vor Augen gestellt. „Zugespitzt auf das Persönlichste an dem Beieinander von Ich und Du besagt dieser Satz vor allem dies eine, daß, sie mögen einander mit aller inbrünstigen Sehnsucht suchen, sie mögen einander sich mit allen Fasern zueinander drängen, sie niemals eins werden können in dem Sinne, daß das Erleben des einen dem Blick und der Teilnahme des anderen hüllenlos offenläge. Ich müßte ja, sollte mir ein solches Eintauchen in das Du vergönnt sein, mich schlechthin in das Zentrum seiner Existenz versetzen, die Welt einschließlich meiner selbst mit seinen Augen sehen, mit seinem Herzen fühlen können" (S. 112).

Vergleichen wir diese Gedanken über die perspektivische Stufung unseres Welterlebens mit der Befähigung des Dichters, Charaktere aus sich heraus zu schaffen, so will es scheinen, als ob für den Dichter dieses Gesetz des begrenzten Verstehens, dieses Gebanntsein an den unvertauschbaren Standort keine Geltung hätte. Er kann nicht nur in fremde Seelen hineinsehen, sondern er kann sich mit solcher Selbstaufgabe in andere hineinleben, daß er sie von ihrem Standort aus sehen, reden und handeln läßt, als säße er schlechthin im Zentrum der anderen Existenz, als sähe er sich selbst und die Welt nur mit den Augen der anderen Seele. So gilt scheinbar für den Dichter im Gestaltungsprozeß seiner Charaktere diese begrenzte Perspektive nicht. Ja, das Aufgeben, die Zersprengung dieser perspektivischen Sichtbegrenzung und das anhaltende Auswechseln der Standorte scheinen überhaupt die Voraussetzung für die psychologische Gestaltungsarbeit an seinen Charakteren zu sein. Aber darin liegt das psychologisch Interessante, daß gleichsam neben dem Anspruch auf unbegrenzte Perspektive, auf restloses Verstehen und Sichhineinversetzen, der Dichter im technischen Aufbau seiner Gestalten durch die Wahl des Standortes, von dem er aus sieht, an die Gesetze des psychologischen Perspektivismus unbewußt gebunden ist. Es ist also zu unterscheiden zwischen der Psychologie, die es dem Dichter überhaupt ermöglicht, über die Normalgrenze hinaus Menschen und Zeiten zu verstehen und zwischen der Psychologie, die im praktisch-technischen Gestalten seiner Charaktere den Dichter bewußt oder unbewußt bestimmt. Um die Erhellung des kunstschaffenden Vermögens im Dichter kann es sich hier nicht handeln. Wohl bieten die „Strukturlehre als neues Prinzip der geisteswissenschaftlichen Psychologie", wie „das Verstehen als die zugehörige

allgemeine Methode der Erfassung und erkenntnismäßigen Formung solcher Geistesstrukturen größere Möglichkeiten, durch ihre seelische Anschmiegsamkeit an das Künstlerische die Fülle der seelischen Zustände beim kunstschöpferischen Menschen dem wissenschaftlichen Denken zu erschließen. Aber Diltheys Bemühungen, durch „die Analysis des schaffenden Vermögens" „die Ausblicke auf die Theorie der poetischen Technik zu gewinnen", wie sein Versuch, „die Phantasie des Dichters in ihrer Stellung zur Welt der Erfahrung" zum „Ausgangspunkt für jede Theorie zu machen, welche die mannigfaltige Welt der Dichtungen erklären will", lassen die Grenze erkennen, die einer Psychologie gesetzt ist. Wir können wohl diese genialische Befähigung des Dichters als völliges „Sichhineinversetzen" auf Grund eines gesteigerten Gefühls für seelische Zusammenhänge deuten, wir können sie aber nicht der systematisch-wissenschaftlichen Erklärung erschließen.

Eine Erforschungs- und Bestimmungsmöglichkeit aber bietet uns die Psychologie, die der Dichter verwendet, wenn er im Kunstwerk selbst seine Charaktere lebendig werden läßt. Es wird sich zeigen, daß der Dichter die Befähigung unbegrenzt psychologisch zu sehen, beim Gestalten immer in eine äußere Form kleiden muß. In diesen Darstellungsformen muß der Dichter Standorte wählen, von denen aus er die äußere wie innere Entwicklung der Romanhandlung sieht und leitet. Die Wahl des Standortes durch den Dichter aber entscheidet über die psychologische Darstellungsmöglichkeit im Werk. Wählt der Dichter z. B. den autobiographischen Roman als technische Darstellungsform, so wird, wie es noch unten eingehender zu zeigen ist, die Wahl dieses seines Standortes ihm nur eine begrenzte Aussagemöglichkeit über das innerseelische Erleben seiner Gestalten ermöglichen. Durch diese Standortwahl grenzt er zwangsläufig sein psychologisches Sehen und Verstehen auf seinen perspektivisch-eingeengten Sehraum ein, und alles Wissen und Sichhineinversetzen in die seelische Lage der anderen Gestalten kann sich nur in den Grenzen zeigen, die ihm durch die Standortwahl gezogen sind.

Denn im autobiographischen Roman kann der Dichter von seinem Ich die feinsten seelischen Regungen berichten, wie wir alle die Möglichkeit haben, unsere inneren Bewegungen allein original zu erleben und begrenzt zu verstehen; aber er hat durch diese Darstellungsform sich selbst einen Standort zugewiesen, der ihm nur eine sehr begrenzte und auf Vermutung angewiesene Einsicht in die anderen Charaktere ermöglicht. Denn es läge ein Verstoß gegen die Notwendigkeit des perspektivisch-begrenzten Sehens vor, wenn der Dichter von diesem seinem gewählten Standort die anderen Gestalten in ihren seelischen

Erlebnissen ebenso eingehend und zutreffend schildern wollte, wie er über sich selbst die genauesten Innenaussagen machen darf. Noch klarer wird die psychologische Gesetzmäßigkeit, an die der Dichter sein psychologisches Wissen durch die Standortwahl bindet, wenn man im autobiographischen die Aussagen des Erzählers betrachtet, die er über Handlungen und Geschehnisse gibt. Es leuchtet ein, daß der Erzähler nur sichere Angaben über all das geben kann, was er selbst miterlebt hat. Alle anderen Aussagen über Ereignisse, die z. B. vor seiner Geburt, oder ohne sein Beisein sich abspielten, darf er nur in der abgeschwächten Form des „Vielleicht" geben, wenn er nicht durch andere technische Mittel, wie Bericht, Briefe und Aussage anderer, seine begrenzte Aussagemöglichkeit erweitert.

Das also soll das Ziel der Arbeit sein, die Gesetzmäßigkeit des psychologischen Perspektivismus zu zeigen, der der Dichter durch die Standortwahl im psychologischen Aufbau seines Werkes unterliegt. Es soll ferner untersucht werden, wie der Dichter bewußt oder unbewußt sich mit den psychologischen Bindungen abfindet, die seiner Gestaltungskunst zugrunde liegen.

I. Abschnitt.

Die Bedeutung der Standortwahl für den psychologischen Aufbau des Wortkunstwerkes.

1. Das Standortverhältnis zwischen Dichter und Gestalt im Drama.

Die Technik im wortkünstlerischen Schaffen ist keine äußere, beliebig anwendbare „handwerkliche" Fertigkeit, sondern das einem beständigen Wechsel unterworfene Ergebnis bewußten Abwägens von Inhalt und Form. Innerhalb der einzelnen poetischen Gattungen — es ist keine formale und bewertende Abgrenzung darunter zu verstehen — wird die Technik von der eigenen Struktur der Dichtungsart bestimmt, deren Eigengesetzlichkeit sich wiederum praktisch zeigt an der Stellung des Dichters zu seinem Gegenstand und zu seinem Publikum, an dem Gegesntand und an der Form der Dichtung. J. Petersen hat nach diesen drei technischen Gesichtspunkten „die drei Grundformen für die reinen Gattungstypen aufgestellt.

Epos: monologischer Bericht einer Handlung.
Lyrik: monologische Darstellung eines Zustandes.
Drama: dialogische Darstellung einer Handlung[1]).

[1]) J. Petersen: Zur Lehre von den Dichtungsgattungen. Festschrift Aug. Sauer. Stuttgart 1925. S. 100.

Die psychologische Erklärung der Tecnhik hat sich damit zuerst auf die Stellung des Dichters zu seinem Gegenstand zu richten, d. h. in Drama und Epos zu den Charakteren. Denn von der Wahl des Standortes wird die psychologische Bestimmtheit der Aufbautechnik bedingt, durch sie ermöglicht es der Dichter, die zur Bildung eines geschlossenen, individuell abgegrenzten Charakter- und Weltbildes erforderlichen Perspektiven auszuwechseln.

a) Der Zwang zur fortgesetzten Standortwahl im Dialog macht eine psychologisch-vertiefende Besinnung des Dichters über seine Gestalt unmöglich.

Die Lyrik ist gekennzeichnet durch die Einheit von Erlebniszentrum und Erlebnisinhalt. Dichter und Gegenstand sind nicht getrennt. „Sie ist Selbstdarstellung und Selbstbefreiung durch Offenbarung eines von Gefühls- und Gedankenerlebnissen belasteten und von inneren Bildern erfüllten Seelenzustandes"[2]). Dieser offenen Subjektivität der Lyrik steht die „geschlossene Objektivität des Dramas" gegenüber. Gewiß liegt in jeder der dramatischen Gestalten ein Stück des Dichters verborgen, der aus dieser Gestalt spricht, aber im Gegensatz zur Ichbezogenheit und Selbstaussprache des Dichters in der Lyrik stellt das Drama eine objektive Welt dar, und die Menschen in ihr handeln aus einer von der Dichterseele getrennten eigenen seelischen Lebendigkeit. Der Dramatiker verschwindet hinter seinen Gestalten, und das Wesen und die Gesetze des Dramas machen eine Technik unmöglich, die neben die sich selbst charakterlich entwickelnden Gestalten den Dichter stellen wollte, um das dunkle Seelenleben seiner Charaktere aufzuhellen oder psychologisch zu interpretieren. Die Struktur des Dramas und die durch sie bedingte dialogische Charaktergestaltung geben dem Dramatiker keine Möglichkeit, das Seelenleben seiner Gestalten von innen zu schildern, gleichsam in sie hineinzusehen, wie es Th. Meyer mit dem Satz von „den Gedanken und Worten, welche er ihnen eingibt", bewiesen glaubte[3]). Selbstverständlich besitzt der Dramatiker ebenso wie der epische Dichter diese genial gesteigerte Befähigung, psychologisch zu sehen, sich in Charaktere hineinzuleben, und sie von ihrem Standpunkt aus reden, handeln und sich entwickeln zu lassen. Es ist sogar wahrscheinlich, daß das Fehlen jeder psychologischen Besinnung und Zwischenrede und der unmittelbare, anhaltende Wechsel im perspektivischen Reden beim Dramatiker eine sichere, konzentriertere und schnelle Befähigung zum psychologisch-charakterlichen Erleben und Gestalten erfordert. Aber die drama-

[2]) J. Petersen: Zur Lehre von den Dichtungsgattungen. a. a. O., S. 84.
[3]) T. Meyer: Die Stilgesetze der Poesie. Leipzig 1901, S. 105 f.

tische Technik zwingt den Dichter, diese Befähigung nur in redenden und handelnden Gestalten zu offenbaren; sie gibt ihm keine Möglichkeit, aus dem Zwang der ständig wechselnden, nur perspektivischen Standorte herauszubrechen, um aus der Fiktion eines unbegrenzten psychologischen Sichtortes über seine Gestalten zu reflektieren, sie von sich aus charakterlich zu erhellen.

b) Die Bedeutung des Innensichtstandortes im Monolog für die Offenbarung der Gestalt.

„Einzig der Monolog ist ein der Lyrik entlehntes Hilfsmittel, um auch verborgene Regungen zur Aussprache zu bringen“[4]). Dadurch aber, daß der dramatische Dichter das Wort und die Gebärde nur verwenden kann, um das Innere seiner Gestalten erkennen zu lassen und sie überhaupt zu charakterisieren, kann er Seelisches nur von außen zeichnen und braucht die Mittlerschaft der Darsteller. Nimmt man den Fall, daß der Dramatiker seinen Helden anders denken lassen will, als er ihn zu den Menschen sprechen läßt, so ist er einzig auf den Monolog angewiesen, der der Lyrik verwandt Innenansicht ermöglicht, dadurch aber schon aus der strengen Form der dramatischen Technik sich herausstellt, oder aber auf genaue Anweisungen für den Schauspieler, diesen Widerspruch mimisch erkennbar zu machen. Erinnert sei noch an die unbeholfene, unkünstlerische Technik, den Helden im Dialog „zur Seite“ reden zu lassen, um den psychologischen Widerspruch, daß er im Innern anders denkt, als er spricht, dem Publikum verständlich zu machen. Läßt der Dramatiker im perspektivisch aufgeteilten Dialog seinen Helden sich ganz persönlich „aussprechen“, um ihn, aus dem künstlerischen Instinkt der Formwahrung, innerhalb der dramatischen Technik des Dialogs von Innen zu zeigen, so handelt es sich wiederum nur um einen verdeckten Monolog, der vom Mitspieler nur der Wahrung der Form, nicht aber der Weiterführung der subjektiven Bekenntnisse wegen unterbrochen wird. Diese Art der Darstellung des Seelischen ist meistens nur am Anfang des Dramas als Teil der charakterlichen Exposition zu finden und muß aufgegeben werden, wenn die vom Dialog abhängige Entwicklung der Handlung unaufhaltsam zur Katastrophe hindrängt und somit keine psychologisch-monologischen Retardierungen in Form der Wechselrede zuläßt. Die geschlossene Form des Dramas „als die dialogische Darstellung einer Handlung“ bestimmt die Stellung des Dramatikers zu seinem Helden; sie begrenzt durch den einzigen, nicht auswechselbaren Standpunkt des Dichters seine psychologische Sichtweite und somit auch die Möglichkeit für die Darstellung

[4]) J. Petersen: Zur Lehre von den Dichtungsgattungen. a. a. O., S. 85.

des Seelenlebens seiner Gestalten. Man beachte, wie die strenge, zeitlich begrenzte kompositionelle Einheit des Dramas sich mit der entsprechenden Technik des Charakteraufbaues deckt, die dem Dichter keine Möglichkeit bietet, sein intimes psychologisches Wissen von seiner Gestalt in einer der Epik zustehenden charakterlichen Kleinmalerei und Breite zur Darstellung zu bringen, sondern die ihn immer zwingt, aus dem perspektivischen Standort und dem Eigengesetz jeder Gestalt zu reden. Die begrenzte psychologische Sichtweite des Dichters also kennzeichnet die Gesetzlichkeit der Charaktergestaltung und Seelenoffenbarung im Drama; sie erklärt psychologisch aus dem Wesen des Dramas und der zugehörigen Technik die im Vergleich zu den epischen Gestalten festzustellende Oberflächlichkeit und Einseitigkeit in der seelischen Offenbarung der dramatischen Figuren. Wenn der Epiker aus Verteidigung seiner „stiefbrüderlichen" Kunst dem Dramatiker den Vorwurf der „rohen Simplifikation und willkürlichen Abbreviatur, der Oberflächlichkeit, des Schattenhaften und der mangelhaften Erkenntnis" macht, wenn er dagegen die Psychologie seiner eigenen Charaktergestaltung als „genauer, vollständiger, wissender, gewissenhafter" bezeichnet, „tiefer als das Drama in allem, was die Erkenntnis der Menschen als Leib und Charakter betrifft"[5]), so liegt eben eine Verkennung der völlig unterschiedlichen Techniken vor. Erst wenn man das Standortverhältnis prüft, in dem der Dramatiker zu seinen Gestalten steht, wenn man erkennt, daß bei noch so eindringender psychologischer Erkenntnis die dialogische Technik zur Einnahme eines begrenzten, perspektivisch eingeengten Sichtortes zwingt, erst dann ist es psychologisch erklärlich, daß der Dramatiker nie Anspruch auf individuelle Vollständigkeit seiner Charaktere erheben kann.

2. *Allgemeine Kennzeichnung der Standortlagerung in der Epik.*

a) Darstellung der Mittlerrolle des Erzählers und seiner kompositionellen Freiheit in der Wahl des Innen- oder Außensichtstandortes.

Vielgestaltiger und darum psychologisch komplizierter ist die Technik für den psychologischen Aufbau der Charaktere in der Epik. In ihrem gemeinsam verfaßten Aufsatz „über epische und dramatische Dichtung"[6]) sahen Goethe und Schiller den Unterschied zwischen epischer und dramatischer Kunst hauptsächlich begründet in der Formverschiedenheit von Darstellung und Erzählung. „Der Rhapsode waltet immer vor, was sich

[5]) Th. Mann: Rede und Antwort. Berlin 1922. S. 25.
[6]) Goethe: W. A. I, 41, 2. S. 200 f.

ereignet, erzählt er; niemand darf den Mund auftun, dem er nicht vorher das Wort verliehen, dessen Rede und Antwort er nicht angekündigt"[7]). Entsprechend seiner Vorstellung vom Rhapsoden, der hinter einem Vorhang zu lesen hätte, forderte Goethe vom Erzähler, so wenig wie möglich in der Erzählung hervorzutreten oder selbst zu reden. Dieser Forderung liegt eine Verkennung der eigenen Gesetzlichkeit der epischen Technik zugrunde, die gerade in der „objektiv-subjektiven Zwiespältigkeit ihrer Form[8]) die Mittlerschaft des Dichters nicht entbehren kann, „durch dessen Person die Zuhörer und Leser allein Zugang zu dem Berichteten finden." Der Platz des Erzählers befindet sich zwischen seinem Publikum und seinem Gegenstand, und Käte Friedemann sieht im Gegensatz zu der Spielhagenschen Theorie von „der Objektivität des Romandichters"[9]) den Gattungsunterschied darin, „daß uns im Epos die Geschehnisse nicht direkt, sondern durch ein organisch mit der Dichtung selbst verwachsenes Medium übermittelt werden"[10]). Diese Stellung des Epikers zu seinem Gegenstand und Publikum ermöglicht ihm eine vielseitige Technik der Charakteristik. Gibt die Lyrik reine Innenansicht, das Drama eigentlich nur Außenansicht, so kann der Epiker scheinbar frei mit diesen beiden psychologischen Sichtarten beim Aufbau seiner Gestalten arbeiten. Diese kompositionelle Freiheit des Epikers wird aber begrenzt von der Notwendigkeit der Illusionswahrung, die wiederum die Glaubwürdigkeit der charakterlich-psychologischen und der handlungsinhaltlichen Aussage voraussetzt. Diese aber wird technisch erreicht durch das Erkennenlassen, „als habe der Dichter die Geschehnisse von einem bestimmten Punkte aus angeschaut. Dieser Blickpunkt, den der Dichter innezuhalten gezwungen ist, und wodurch er für uns der unverrückbare Spiegel wird, der die bunten Bilder des Lebens reflektiert, verrät sich nun einmal in der Rolle, die das Medium in der Erzählung selbst spielt, in dem Platz, an den es sich stellt, um seine Gestalten zu erfassen, weiter darin, ob es das von ihm Berichtete als Wirklichkeit oder als Erfindung aufgefaßt wissen will, und endlich in der Distanz, die es den Dingen gegenüber wahrt"[11]).

---

[7]) Vergl. Schiller an Goethe: Briefe Nr. 389.
Goethe: Shakespeare und kein Ende. Weimarer Ausgabe. Bd. 37. S. 46.

[8]) J. Petersen: Zur Lehre von den Dichtungsgattungen. Festschrift Aug. Sauer. Stuttgart 1925. S. 83, 84, 86.

[9]) Friedrich Spielhagen: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883. S. 63, 67 f. — Epik und Dramatk, Leipzig 1898. S. 117 f.

[10]) Käte Friedemann: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910. S. 32 ff.

[11]) K. Friedemann: Die Rolle des Erzählers in der Epik. a. a. O. S. 33.

b) Die Auswirkungen des nichtbegrenzten Standortes in der Ichform-Erzählung auf die innenoffenbarende Darstellung der Charaktere und auf die Berichterstattung über Vorgänge: Dostojewski: „Ein Werdender"; Keller: „Der Grüne Heinrich", 1. u. 2 Fassung.

Die Bedeutung der Standortwahl für den psychologischen Aufbau der Charaktere und für die Erzeugung eines stilvollen, ästhetischen Eindruckes wird klar, wenn man z. B. eine in Erform vorgetragene Erzählung mit einer Icherzählung vergleicht. Der Gesichtskreis des Icherzählers ist begrenzt. „Das Nichtwissen des Erzählers ist allein der Ichform eigen", schreibt Forstreuter[12]). Der eingeengte psychologische Sichtort ermöglicht ihm nur, genaue, eingehende und zutreffende Innenschilderung von sich selbst zu geben. Die seelische Offenbarung der Mitgestalten kann der in der Ichform erzählende Dichter nicht mit der gleichen Bestimmtheit und psychologischen Einsicht wiedergeben. Er ist beim Erfassen und Darstellen des Seelischen gezwungen, dieser begrenzten Perspektive, die er seinem Werk als Bezugssystem zugrunde gelegt hat, technisch dadurch Rechnung zu tragen, daß er die Innenaussagen in Form der Vermutung abschwächt oder sie durch andere Kunstgriffe glaubwürdig zu machen versucht. Diese Kunstgriffe können direkte Selbstschilderung, Briefe, Urteile anderer usw. sein, d. h. technische Mittel, die eine Verlagerung des begrenzten Standortes ermöglichen und somit aus einer anderen Perspektive heraus eingehendere Innenschilderung glaubwürdig machen. Der Icherzähler geht selbst gebunden durch den Roman; er kann nur von Geschehnissen das berichten, was er selbst erlebt hat. In der Charakterschilderung und Innenoffenbarung der anderen Gestalten kann er nur das wiedergeben, was ihm selbst aus seiner begrenzten Verstehensmöglichkeit heraus faßbar und verständlich geworden ist. Er wird Ereignisse und Menschen nur von sich aus sehen können, d. h. begrenzt, perskeptivisch eingeengt. Dem in Ichform erzählenden Dichter steht also nicht die Freiheit zu, die Fülle der auswechselbaren Perspektiven so zu benutzen, wie es der in der Erform gestaltende Dichter beim Aufbau seiner Charaktere vermag. Er kann unter dem technisch-psychologischen Zwang der einmal gewählten Darstellungsform nicht den Anspruch auf die Fiktion eines unbegrenzten psychologischen Wissens erheben, die ihm das Recht gäbe, alle anderen Gestalten seelisch so zu offenbaren, als könnte er in sie hineinsehen, als säße er in ihnen. Ließe ein Dichter dieses Gesetz der gegenseitigen Bedingtheit von Darstellungsform und

[12]) K. Forstreuter: Die deutsche Icherzählung. Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik. Berlin 1924. S. 83.

Psychologie des Charakteraufbaues außer Acht, gäbe er z. B. dem Helden eines in Ichform vorgetragenen Romans die Befähigung einer psychologischen Allwissenheit, der unbegrenzten Perspektive, dann widerspräche eine solche Figur dem natürlichen psychologischen Gefühl. Sie würde hellsichtig, unglaubwürdig wirken und müßte beim Leser ein ästhetisches Unbehagen auslösen. Es läge dann ein willkürlicher, stillos wirkender Durchbruch der psychologischen Gebundenheit vor, von der die scheinbar äußere Darstellungsform für die Charaktergestaltung nun einmal bestimmt wird. Wie instinktiv oder bewußt der in Ichform erzählende Dichter die begrenzte psychologische Perspektive seines Helden zu wahren versucht, sei an wenigen Beispielen aus Dostojewskis „Ein Werdender" gezeigt[13]). „Was ich von dieser Frau weiß, ist sehr unvollkommen und verbirgt sich in meinem Material unter allerlei Unklarkeit" (7). „Er kam damals auf sein Gut, ‚warum, das mag der liebe Gott wissen'. So hat er sich selbst wenigstens in der Folge gegen mich darüber geäußert." (7) „Was nun Makar Iwanow angeht, so weiß ich nicht, in welchem Sinne er später geheiratet hat, ob mit großer Freude, oder nur, um eine Pflicht zu erfüllen." (8) Nach einer Innenschilderung seiner Mutter, die weit über sein psychologisches Wissen hinausgeht, heißt es: „Alle diese Nachrichten über den Charakter meiner Mutter zu der Zeit hab ich eben von Tatjana Powlana." (8) „Ich möchte nur sagen, daß ich nie erfahren oder auch nur mit einiger Sicherheit erraten konnte, wie die Sache zwischen ihm und meiner Mutter eigentlich anfing." (9) „. . . und ich vermute sogar, daß viele Torheiten aus dieser Idee stammen." (158) „Ich hab die Einzelheiten ihrer ersten Begegnung nie erfahren können, aber ich hab mir nachher in der Phantasie die Szene oft vorzustellen versucht. Das Wahrscheinlichste ist, daß Lambert vom ersten Wort und der ersten Gebärde an meinen Jugendfreund gespielt haben wird, der für seinen lieben Freund und Kameraden zitterte." (294) „Ich möchte damit beginnen, daß für mich kein Zweifel darüber besteht, daß er Mama liebte." (346) „Mir wurde erzählt, er wäre in diesem Monat viel vernünftiger geworden, sogar weniger gefühlvoll." (419) usw. Sehr lehrreich als Beispiel für die psychologische Bestimmtheit der Technik ist Kellers „Grüner Heinrich". Der Vergleich der in Erform geschriebenen 1. Fassung (mit Ausnahme der eingeschobenen Jugendgeschichte) und der in Ichform vorgetragenen 2. Fassung ermöglicht direkt einen Einblick, wie der Kunstsinn des Dichters die psychologischen Aenderungen berücksichtigte, die sich zwangsläufig aus der Gesamtveränderung der Standortlagerung ergeben mußten. All-

[13]) F. Dostojewski: Ein Werdender, Berlin 1924. Verlag Rothgießer u. Possekel.

gemein ist festzustellen, daß durch den Ich-Stil der 2. Fassung der Held etwas von seiner zum Charakter gehörenden Passivität dadurch verliert, daß der Dichter ihn jetzt als Ich-Erzähler alles selbst miterleben und mithören lassen muß. Nachdem der Grüne Heinrich die „Lebensarten" seiner Mutter sehr eingehend geschildert hat (4, 30—50), die er aber ihres Aufenthaltes in der Heimat wegen selbst gar nicht sehen und beobachten kann, gibt der Dichter nachträglich eine Erklärung für dieses Außerachtlassen des einmal gewählten Sichtortes: „So sehe ich sie jetzt noch, obgleich ich nicht dabei war, dank der Kenntnis ihrer Gewohnheiten, ähnlich wie ein Altertumsforscher mit seinen Hilfsmitteln und Anhaltspunkten die Ansichten eines zerstörten Denkmals wiederherstellt." Erwähnt sei die meisterhafte Berücksichtigung der durch die Ichform nunmehr begrenzten psychologischen Verstehensmöglichkeit Heinrichs bei der Einführung und Charakteristik seiner beiden Freunde Erikson und Lys. In der 1. Fassung konnte der Dichter auf Grund seines überlegenen Wissens und seiner unbegrenzten Perspektive von sich aus direkt diese beiden Gestalten von Innen offenbaren. Die veränderte Standortlagerung der 2. Fassung zwingt ihn, diese intime, allwissende psychologische Einsicht aufzugeben. So legt er Erikson ein Urteil über sich selbst in den Mund: „Wie er später, bei entwickelter Vertraulichkeit, von sich selbst behauptete, war er nicht etwa ein schlechter Maler, sondern im wesentlichen Sinne der Frage gar keiner."

3. Würdigung des Sprangerschen Gesetzes über „die Lagerung der dichterischen Standorte" als Beitrag zur Romantheorie.

Dieses Beziehungsverhältnis, das in der Romantechnik zwischen dem vom Dichter gewählten psychologischen Sichtort und der dadurch gegebenen psychologischen Sichtweite gerade in Anwendung auf die Charaktergestaltung besteht, hat E. Spranger in Form eines allgemeinen Gesetzes über „die Lagerungen der dichterischen Standorte" formuliert. Es lautet: „Wenn eine begrenzte Perspektive als Bezugssystem der Darstellung angegewandt worden ist, so ist ästhetisch keine Aussage zulässig, die nur von einer weiteren Perspektive aus möglich wäre." Und umgekehrt: „Innerhalb einer der Idee nach unbegrenzten Perspektive sind als künstlerische Darstellungsmittel nur bei geeigneter Motivierung auch begrenztere Perspektiven zulässig"[14]).

Dieses Gesetz ist bedeutsam für die Romantheorie; es erschließt die psychologische Bedingtheit der verschiedenen epischen Formtypen, sei es den der Rahmenerzählung, der Ich-

[14]) E. Spranger: Der psychologische Perspektivismus im Roman. Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Frankfurt a. M. 1930. S. 79.

erzählung[15]), der Erinnerungsnovelle, des Brief- und Tagebuch- oder Dialogromans durch den Nachweis des ihnen jeweilig zugehörigen Dichterstandortes und der dadurch bedingten psychologischen Aussagemöglichkeit des Dichters über das Seelenleben seiner Gestalten und ihres charakterlichen Aufbaus überhaupt. Es ist selbstverständlich, daß „der Kunstsinn eines echten Dichters auch ohne ästhetische Reflexion den einmal gewählten Standort der psychologischen Sicht festhalten wird", und daß der Dichter aus dem gestaltenden Instinkt die feinsten Kunstmittel unter Wahrung der künstlerischen Einheit wählt. Aufgabe der Wissenschaft aber ist es, diese aus schöpferischem Instinkt gewahrten psychologischen Gesetze der Technik herauszustellen und bewußt zu machen. Deshalb muß die Erkenntnis, die gerade das Gefühl für den psychologischen Perspektivissmus über das künstlerisch-psychologische Gewebe des Romans ermöglicht, durch konkrete Analysen unterbaut und erweitert werden.

2. Abschnitt.

Über die Beziehungen zwischen Welt- und Menschenerlebnis und den Hauptdarstellungsmitteln in Th. Fontanes Romandichtung.

Darstellung der dichterischen Persönlichkeit Th. Fontanes.

Die Untersuchung der psychologischen Grundgesetze für die Charaktergestaltung der Romantechnik soll an einem Vertreter des Dichtertypus gezeigt werden, der in seiner Romanwelt eine zweite Wirklichkeit neben die vorhandene setzt, der nicht so dem kommunikativen Zwang unterliegt, das Einmalige seiner Person brüderlich allen mitzuteilen, sondern der weltzugewandt sein Ich im Objektiven der Darstellung fast bis zur Unauffindbarkeit auflöst, „vorherrschend in Welterfahrung lebt" und mit allen Sinnen und Kräften darauf gerichtet ist, Leben aller Art, Charaktere aller Klassen, vom Ich noch so entfernt liegende Seelenschicksale in sich zu hegen, zu genießen und zu gestalten[1]).

---

[15]) Vergl. K. Forstreuter: Die deutsche Icherzählung. a. a. O. S. 67—74.

[1]) Vergl. W. Dilthey: „Das Erlebnis und die Dichtung". Leipzig-Berlin 1921. S. 204, 206 ff.

Stefan Zweig: „Baumeister der Welt". Leipzig 1920—1926. 1. Band: „Der Kampf mit dem Dämon". (Hölderlin, Kleist, Nietzsche.) — 2. Band: „Drei Meister". (Balzac, Dickens, Dostojewski.) — 3. Band: „Drei Dichter ihres Lebens". (Kasanova, Stendhal, Tolstoi.)

Fr. v. Schiller: „Über naive und sentimentale Dichtung". Reklam Bd. 12, S. 90.

4. Abschnitt.

Die geringe Bedeutung der Ich-Erzählung in der Romandichtung Th. Fontanes.

K. Forstreuter bezeichnet Th. Fontane als „wohl den bedeutendsten deutschen naturalistischen Epiker" und sieht in dem Fehlen der Ich-Erzählung bei ihm einen Beweis für die Zugehörigkeit zu dieser objektiven Kunstrichtung. Abgesehen von der Wahl der Romanstoffe, seiner persönlichen Stellung zum Naturalismus, besonders zu dem ihm bekannten Zola, bietet die Technik der Charakterstik in bezug auf Wahl des dichterischen Standortes, auf Behandlung des Innenlebens seiner Gestalten und auf die Funktion, die der Dichter sich selbst als Gestalter und Erklärer im Roman zuspricht, einen klaren Einblick in die kunsttheoretische Haltung des Dichters. Die Begründung aber für das Fehlen des Ich-Romans in Fontanes Dichtung führt unmittelbar an die wesentlichen Gesetze des Fontaneschen Schaffens.

1. Der Humor als störendes Moment in der Ich-Erzählung.

Wenn Humor jene liebenswürdige Befähigung ist, sich selbst geringer zu machen, gleichsam aus sich herauszutreten und über sich selbst zu lächeln, so muß eine solche Anlage sich in einem Ichroman störend auswirken, da der Erzähler sein persönliches Erlebnis „humoristisch" nimmt. Fontane besaß sehr starken Humor, und alle Gestalten, die ihm verwandt sind, tragen diesen liebenswürdig-klugen Zug; man denke nur an Prof. Schmidt und Dubslav Stechlin. So fein also dieser Humor als Kunstmittel der Charakteristik in der Er-Erzählung ist, so störend kann er in einem biographischen Ichroman sein, insofern er den Ernst abschwächt.

2. Psychologisch-technische Begründung für das Mißlingen der Bildungsromane „Allerlei Glück" und „Stechlin".

a) Fontanes Befähigung, Menschen im Mit- und Nebeneinander statt im Nacheinander zu sehen.

Dem Fontane, der zu dem nach außen gerichteten objektiven Dichtertypus gehörte, fehlte die eigene innere Entwicklungsspannung, die dem autobiographischen Icherzähler den künstlerischen Anstoß, aber auch den Inhalt zu einem nur auf seine persönliche Erlebnisspanne gestellten Kunstwerk gibt. Statt zur Bildungs- und Entwicklungsgeschichte neigte sein Künstlertum zum Zuständlichen, zum Mit- und Nebeneinander von festgeformten, klaren Menschen; es fehlt ihm im Grundzug

das Nacheinander. Seine beiden von J. Petersen als Versuche eines Bildungsromanes interpretierten Werke „Allerlei Glück" und „Stechlin"[1]) verfallen diesem Gesetz seines Schaffens: die Entwicklungsgeschichte Edwins und Woldemars wird von dem Zuständilchen und dem zu Hauptfiguren sich ausweitenden Gestalten überwuchert, verdeckt. So tragen seine Gestalten das Gesicht des Dichters; sie haben von ihm die Klarheit, die Geschlossenheit, den Zug nach außen statt nach innen, verfügen über eine scharfe Selbsterkenntnis, ohne aber die weltanschaulich-inneren Nöte, die durch die Auseinandersetzung ihres Ichs mit der Außenwelt in ihnen lebendig werden müßten, betont zu erleben oder sie zum Gegenstand innengerichteter Betrachtungen zu machen[2]). Und wie Fontane, statt von sich zu reden, sich der Umwelt, der Darstellung der gegenständlichen Welt zuwendet, so läßt er auch seine Gestalten lieber über Dinge und andere Menschen reden und charakterisiert sie dadurch. Dieser künstlerische Reiz zur Darstellung der gegenständlichen Welt mit ihren kleinen Details und scheinbar geringfügigen Ereignissen erzwingt die Erform, weil es auch technisch schwer ist, die weit auseinanderlaufenden Fäden der Handlung in einem Blickfeld zu bannen.

b) Die Kunst des „von vielen Seiten sehen" bleibt in der begrenzten Perspektive des Ich-Erzählers ungenutzt.

Abgesehen von der Lockerung der straffen Komposition hätte die subjektive Ichform bei Fontane durch die psychologische Gefangenschaft in einem einzigen Subjekt die ihm von Natur aus gegebene Fähigkeit ungenutzt lassen müssen, die individuelle psychische Nuance jeder Gestalt zu sehen und die Eigenart jedes Einzelnen bis zum nuancierten Tonfall künstlerisch wiederzugeben. Diese meisterhafte Fähigkeit „des von vielen Seiten Sehens" erfordert die offene, breite psychologische Sichtweite; sie könnte sich in dem notwendig perspektivisch eingeengten Sehen des Ich-Erzählers nicht ausleben.

c) Einfluß der Unfeierlichkeit auf die Ablehnung einer Kunstform, die den Dichter zum psychologischen Beziehungsort der Romanhandlung macht.

Mißt man dann noch der Fontane so eigenen Unfeierlichkeit eine Bedeutung für sein Künstlertum zu, so kann seine Bescheidenheit, seine echte Scham vor Überheblichkeit und fal-

[1]) J. Petersen: Fontanes Altersroman. Euphorion 1928. Bd. 29. S. 51 ff. J. Petersen: Fontanes erster Berliner Gesellschaftsroman. a. a. O. S. 512, 562.

[2]) Vergl. S. 121 ff. Bedeutung des Monologs für die Charaktergestaltung.

schem Anspruch ihn von einer Romanform innerlich ferngehalten haben, die aus den persönlichsten Erlebnissen des Erzählers lebt und ihn zum psychologischen wie zum Handlungsbrennpunkt macht. Von Fontane könnte das Bekenntnis sein, das C. F. Meyer in einem Brief zur Erklärung des Mittlers im „Heiligen" schrieb: „Ich halte mir den Gegenstand gerne vom Leibe, oder richtiger gerne so weit als möglich vom Auge." Als Fontane in seinen beiden biographischen Berichten „Meine Kinderjahre" und „Von Zwanzig bis Dreißig" die Ichform wählen mußte, und nun alles Geschehen um ihn hätte im Spiegelbild seines Ichs sich künstlerisch gestalten müssen, da wirken die ihn bestimmenden Gesetze seines Schaffens: sein Künstlertum drängt zur Darstellung der gegenständlichen Welt und Menschenumwelt, und statt, daß alles Außen den psychischen Beziehungsort in seinem Ich fände, wird die Person des Ich-Erzählers, der Dichter selbst zum Stoff, den die Darstellung ergreift. Gegenstand und Ich können nicht zusammenpassen; die vom Ich-Erzähler Leben empfangende Umwelt verselbständigt sich.

Der Dichter kann dem Ich-Erzähler eine bis ins Feinste gehende Innenkenntnis über sein eigenes Seelenleben geben, ohne sie in ein verdecktes Kunstmittel kleiden zu müssen, das diese Innenaussage berechtigt und glaubwürdig machen müßte. Aber die allgemein für das Innenerfassen anderer Menschen gesetzte Verstehensgrenze bestimmt auch hier die vom Ich-Erzähler gegebene Aussage über das Seelenleben seiner Mitgestalten und zwingt den Dichter, den einmal durch die Ich-Form gewählten Standort mit der dadurch begrenzten psychologischen Sichtweite innezuhalten, sofern nicht innensichterweiternde Kunstmittel wie Briefe, Tagebücher, eingeschobene Dokumente, unbemerkt stille Zuhörer etc. eine sonst die Wissensgrenze des Ich-Erzählers übersteigende Aussage glaubwürdig und dadurch ästhetisch wirksam machen.

3. Direkte und indirekte Kennzeichnung der Gestalten.

Fontanes 18 Romane sind in der Form der Er-Erzählung geschrieben. Für sie also gilt nicht das für den Brief-, Tagebuch- und Ichroman zutreffende Gesetz der psychologisch begrenzten Perspektive. Die Charaktere werden hier nicht durch das dem Leser vertraute Subjekt gesehen und bewertet, sondern erhalten alle, nur unterschiedlich in Breite und Tiefe, ihr Leben von dem über ihnen stehenden Dichter, der (nach dem still vorausgesetzten Anspruch auf eine alles begrenzte Wissen und gebundene Verstehen übersteigende Befähigung) in jede seiner Gestalten gleichsam hineinzuschlüpfen vermag. Der Er-Erzähler hat die Möglichkeit, viele Standorte zu gebrauchen; er ist nicht

auf Berichtstandort oder Innensichtstandort angewiesen, sondern kann beide bei der Charakteristik seiner Gestalten verwerten. So findet man bei Fontane auch die Verwendung beider Hauptstandorte und den dadurch bedingten Standortwechsel. Nur ist es typisch für Fontane, daß er sehr beschränkt von der Fiktion des erhöhten dichterischen psychologischen Wissens Gebrauch macht. Er bemüht sich, alle Direktheit der Innenaussage über seine Gestalten soweit wie möglich gestalterisch aufzulösen durch Kunstmittel in der Charakteristik, die seine Fiktion verdecken. Er vermeidet offensichtlich den direkten Eingriff des Dichters, der von sich aus durch direkte charakterliche Bezeichnung die Gestalt offenbart, sondern versucht immer, diese Innenschau und psychische Allwissenheit von seinen Charakteren durch die im Kunstwerk verwandten Darstellungsmittel zu verdecken und glaubwürdig zu machen. In den Frühwerken wie „Vor dem Sturm", „Schach von Wuthenow" und „L'Adultera" finden sich noch häufig direkte Charakteristiken in Form einer Anlage- und Eigenschaftsaufzählung der Hauptfiguren, die ihre Glaubwürdigkeit aus der vorausgesetzten Befähigung für eine unbegrenzte psychologische Einsicht des Dichters in seine Gestalten bekommen. Je stärker und sicherer Fontane als Künstler und Menschengestalter wird, um so mehr tritt er mit diesem unkünstlerischen Anspruch zurück. Es verschwindet immer mehr die direkte Aufzählung von Charaktereigenschaften und die damit gegebene psychische Anlehnungsbedürftigkeit der Gestalten an den Dichter. Die Gestalten werden stärker eigenlebendig. Der Dichter tritt hinter sie zurück, gibt oder erklärt nicht mehr ihr Interesse, sondern nötigt das Seelische durch eine vielgestaltige Technik mit einer Meisterschaft heraus, die seine Gestalten mit wenigen Reaktionen auf die Umwelt, mit wenigen Worten lebendig werden läßt. „Indirektheit ist Bedingung und Merkmal aller gestaltenden Kunst, und es ist die psychologische Beschränktheit jeder bindend direkten Beurteilung und Kennzeichnung seiner Geschöpfe, die dem Dichter wider die innersten Instinkte geht"[3]).

5. Abschnitt.

Die Offenbarung des Seelischen am Verhalten und Handeln.

1. Die psychologische Offenbarung der Gestalt an der Handlung als Zeichen epischer Meisterschaft.

Das scheinbar äußerlichste, aber für seine Figuren nicht wegdenkbare Kunstmittel für die Darstellung ihres Seelischen

[3]) Th. Mann: Rede und Antwort. Berlin 1922. S. 28.

durch ihr Äußeres, ihre Handlung und ihr Verhalten verwendet Fontane neben dem Gespräch am häufigsten als seelenillustrierendes Mittel. Für ihn wie für jeden Künstler überhaupt ist Handeln und äußeres Verhalten unmittelbarer Ausdruck des Inneren. Diese Offenbarungsformen des Seelischen können ebensowenig im Roman willkürlich-beliebig auf die Figuren verteilt werden, wie Eigenschaften und hervorstechende Charakterzüge gegen das Gesetz der psychischen Struktuierung der einzelnen Gestalten vertauscht werden können. Die Auflösung einer totalgeschauten Gestalt, ihre Individualisierung und Konkretisierung gibt der Dichter durch sinnvoll gewähltes Handeln und typisches Verhalten, das die Figur charakterisiert und erlebbar macht. Gerade in dieser Einkleidung zeigt der Dichter Eigenschaften und jeweilig vorherrschende innere Vorgänge und offenbart seine Gestalt ohne direkte Analyse oder Deskription. In dieser durchdringenden Aneignung seiner Gestalten, die ein bloß Stoffliches, ein Unumgesetztes, ein Unpersönliches nicht übrig läßt, in dieser aus dichterischer Beseelung steigenden charakterlichen Verlebendigung seiner Gestalten liegt im Gegensatz zum Dramatiker eines der Hauptkunstmittel des Epikers. Wer von dem erzählenden Satz: „Mit einem Male aber glitt sie von ihrem Sitz vor Instetten nieder, umklammerte seine Knie und sagte in einem Tone, wie wenn sie bete: „Gott sei Dank", wer von diesem Saxz behauptet, daß nur in dem gesprochenen Worte streng genommen Kunst sei, der verkennt die Gesetze der Charakterisierungskunst in der Epik und geht an der feinen, seelenoffenbarenden Indirektheit des Verhaltens in Form des epischen Vortrages vorbei. „Vielleicht ist es die höchste dichterische Kunst, alle psychologische Offenbarung a n der Handlung zu zeigen", schreibt Spranger. Man denke nur an Goethes meisterhafte psychische Erhellung seiner Gestalten durch Handlung oder „Verhalten, Physiognomik, Mimik, Namengebung, Kleider, Hausrat", wie es Riemann unterstreichend hervorhebt[1]), um die Bedeutung dieser „äußeren Charakteristik" als eines Kunstmittels für seelische Darstellung, aber auch als Maßstabes für epische Meisterschaft richtig zu bewerten.

2. *Rhythmik und Dynamik in der seelischen Entwicklung der Gestalten.*

a) Vermeidung der Offenbarung der seelischen Höhepunkte durch Einnahme des Innensichtstandortes.

Fontane bekannte von sich, daß die Art des epischen wie seelischen Weiterströmens in seinen Romanen vergleichbar sei

[1]) Robert Riemann: „Goethes Romantechnik". Leipzig 1902. S. 181 ff. S. 217 ff.

mit einem Zuge, der an den Hauptstationen schnell vorüberführe, um an den kleinen Haltestellen gern lange zu verweilen. Hier liegt ein charakteristisches ästhetisches Gesetz seiner Kunst in bezug auf die bewußt gestaltete Rhythmik und Dynamik der seelischen Entwicklung seiner Charaktere, das in allen seinen Romanen zu finden ist. Fontane vermeidet bewußt die Handlungshöhepunkte und die seelischen Knotenpunkte im Leben seiner Gestalten. Er arbeitet mit einer bewußten, künstlerischen Ökonomie im Mitteilen und Offenbaren der entscheidenden Begebenheiten seiner Helden und ihrer unmittelbaren seelischen Reflexe. Wandrey glaubt den Grund für diese Technik der seelischen Darstellung seiner Helden bei Fontane in seinem Naturell zu finden, das laute, gesteigerte Gefühle und Leidenschaften ablehnte und in der Herbheit und feinen Scham sein Künstlertum, seine dichterische Gestaltung unmittelbar bestimmt habe. Fr. Herrmann findet, daß „Fontane immer daran scheitert, wenn der Aufruhr einer Seele enthüllt werden soll" (z. B. in Effis Monolog nach dem Zusammentreffen mit ihrem Kinde als der seelisch bewegtesten Szene vielleicht in seinen Romanen gibt Fontane eine verzerrte, unnatürliche monologische Innenansicht, IX. S. 346), und daß „mit der Andeutung eines Seelischen in einfachsten Lebenstatsachen und schlichten Worten Fontane wieder sicheren Boden betritt"[2]). Fontane kann das Alleinsein seiner Gestalt nicht innenpsychologisch sicher gestalten; wo ein reflektierend-innenpsychologisch sicherer Dichter wie Dostojewski oder Stendhal den Helden Betrachtungen in der vorherrschenden Form des „dachte er bei sich" anstellen läßt oder über ihn psychologisiert, fliehen seine Gestalten gleichsam vor der inneren Stellungnahme und Offenbarung zu vorhergehenden Ereignissen in die Natur oder in die Gesellschaft. (Vergl. III. S. 200 ff., wo Fontane Schach nach Wuthenow reisen, ihn Kahn fahren, spazieren gehen und plaudern läßt, ohne eine erwartete Innenansicht über den für ihn so bedeutenden Bilderaffront zu geben; ferner V. S. 225 ff., wo Fontane Botho in seiner Entscheidung über das Verhältnis zu Lene zeigen will und ihn über die Felder reiten läßt und von dem Denkmal, den Arbeiten usw. den äußeren Anlaß zu einer Innenbetrachtung seines Helden nimmt.) Fontane vermeidet es immer offensichtlich, den Innensichtstandort einzunehmen. Zweifellos ist diese bewußte Technik des schnellen Vorübergehens, des Verschweigens seelischer Höhepunkte und entscheidender Begebenheiten bei Fontane aus einem gewissen Unvermögen zu erklären, solche äußeren und inneren Ereignisse seiner Helden gestalterisch richtig zu treffen. Verallgemeinert

[2]) H. Herrmann: Th. Fontanes „Effi Briest". a. a. O. S. 613.

gibt eine Analyse der Technik der psychologischen Darstellung einen Einblick in die innere Fassungs- und Gestaltungskraft eines Dichters überhaupt als positives Ergebnis einer so gerichteten Behandlung romankünstlerischer Produktion.

3. *Bedeutung dieses seelenoffenbarenden Kunstmittels für die Erlebbarkeit der Gestalt.*

Dem Leser erscheint zu Anfang oft das Verhalten und Handeln einer Gestalt als unbedeutend und willkürlich. Bis zu einer ganz bestimmten Stelle bleibt für ihn die Gestalt dunkel, charakterlich noch nicht faßbar. Die Reaktionen der einzelnen Gestalten auf die Umwelt, ihre Gedanken und Worte erscheinen ihm noch nicht psychologisch bestimmt und festgelegt, ja, er vermag sie noch unter den einzelnen Figuren auszuwechseln. Aber plötzlich schießen all die Details und einzelnen Charakterkundgebungen auch für ihn zu einer nach bestimmtem Sinn gegliederten Gestalt zusammen. Von diesem Augenblick an erst erlebt man die Gestalt, erst dann vermag man sie gegen die anderen abzuheben und an ihrem Geschick teilzunehmen. Dieser schöpferische Akt ist nicht das Ergebnis einer über längere Zeit sich hinziehenden Reflexion über die einzelnen Details und über ihre mögliche Einpassung in einen Charakter, sondern kommt blitzschnell aus unserem psychologischen Gefühl für Charakterzusammenhänge. Auffallend ist nun, daß dieser schöpferische Akt des Gestalterlebnisses viel weniger durch Gedanken und Empfindnugen in Form von Worten oder direkter Psychologisierung durch den Dichter ausgelöst wird, sondern vielmehr durch ein fast unbedeutend erscheinendes Verhalten, durch eine charakteristische Geste und durch ein sehr gut getroffenes Tun und Handeln der Gestalt. Eine psychologisch fein gesehene Schilderung der äußeren Haltung beim Reden kann für die schnellere Erlebbarkeit der Gestalt wichtiger und entscheidender sein als der Inhalt der Worte, die von der Figur gesprochen werden. Wenn man an eine Romanfigur zurückdenkt, die man vor einiger Zeit kennengelernt hat, dann wird dieses charakterliche Zurückerinnern fast immer von einem typischen Verhalten in einer ganz bestimmten Situation ausgehen, d. h. nicht die wertbestimmte Charakterhaltung der Gestalt taucht zuerst wieder auf, sondern von einem psychologisch bedeutsamen äußeren Verhalten und Tun her erlebt man noch einmal den Gesamtcharakter. Psychologisch interessant ist nun, daß es gerade das Verhalten oder die bestimmte Situation sind, durch die man zuerst in diesem schöpferischen, blitzschnellen Akt die Gestalt sinnvoll erlebt hatte. Es ist ein Kriterium für die Gestaltungskraft des Dichters, ob dieser Augenblick der Erlebbarkeit seiner Gestalten schon nach wenigen Re-

aktionen auf die Umwelt eintritt, oder ob die äußeren Charakterkundgebungen psychologisch so unklar und unwesentlich gewählt sind, daß sie erst ein späteres oder überhaupt kein Zusammenschließen zu einer lebendigen, sinnvoll struktuierten Gestalt erwirken. Der Dichter dagegen hat dieses psychologische Wissen von seiner Gestalt, bevor er sie gestalend im Kunstwerk entfaltet. Dieses über eine bestimmte Zeit hin sich erstreckende „Nichtverstehen" der Gestalt, wie es beim Leser der Fall ist, gilt für ihn nicht. Wohl schreibt er sich gewissermaßen auch an die Gestalt heran, wohl wird sie im Gestaltungsprozeß, in der fortschreitenden Individualisiernug ihm selbst in vielem klarer und charakterlich bestimmter und einheitlicher, aber er gesaltet schon aus einer im ganzen festgelegten Gesamtanschauung seiner Gestalt. Diese Feststellung ist wichtig, weil man dadurch die bewußte Technik der Seelenoffenbarung durch das Verhalten und Handeln der Gestalt beim Romandichter klarer erkennen kann.

6. Abschnitt.

Kurzer Bescheid über den Wert der Landschafts- und Milieudarstellung als Mittel für die seelische Illustration der Gestalten.

Auf dem von außen nach Innen fortschreitenden Wege sei kurz die Bedeutung der Landschafts- und Milieudarstellung als Kunstmittel der seelischen Illustration erwähnt. Fontane besaß ein stärkeres akustisches als visuelles Talent. (Vergl. Petersen: 1. Berliner Gesellschaftsroman S. 510.) Man findet in seinen Romanen keine Landschaftsschilderung, die ohne Bezug auf die Gestalten künstlerischen Selbstwert beanspruchen könnte[1]). In der Abhandlung über W. Alexis schreibt Fontane: „Die Landschaftsschilderung hat nur noch Wert, wenn sie als künstlerische Folie für einen Stein auftritt, der dadurch doppelt leuchtend wird, wenn sie den Zweck verfolgt, Stimmungen vorzubereiten oder zu steigern. Das Muster ist auch hierfür Shakespeare; das gewaltig Unerhörte, das geschieht, ist immer von verwandten Erscheinungen draußen in der Natur begleitet." (Nachlaß XIX. S. 211. 1873.) So weist er in seinen Romanen der Landschaftsschilderung auch nur die Aufgabe zu, als charakterisierendes Hilfsmittel für seine Gestalten zu wirken, gleichsam als Wiederspiegelung des Gefühls, das im Innern den Helden bewegt. Als Beispiel sei nur die wundervolle Land-

[1]) M. Tau: Landschafts- und Ortsdarstellung Th. Fontanes. Oldenburg 1929.

schaftsschilderung in dem Kapitel: „Hankels Ablage" aus „Irrungen — Wirrungen" angeführt; das stille, tiefe Glück, das Botho und Lene empfinden, spiegelt sich in der friedlichen, verträumt-schönen Abandlandschaft mit ihren verschleierten Nebelwiesen und dem Kiefernwald wieder, es zieht aus der engen, kleinen Stube durch das weitgeöffnete Fenster hinaus und geht unter in dem stillen Glück der ruhig schlafenden Welt da draußen. Auf dem Hintergrund dieser Landschaft erleben sie zum ersten Mal ihre Liebe, und alles Glück und Vergessen in ihrem Herzen offenbart die Natur.

Die gleiche technisch-psychologische Bedeutung hat bei Fontane die bis ins Kleinste gehende Behandlung des Milieus, das ganz im Gegensatz zu Zola und dem Naturalismus Ausdrucksform, Darstellung seiner Gestalten ist, die ihm ihr Gepräge aufdrücken. „Was Fontane gibt, ist nie Milieu, immer Charakter. ... Als „Gebilde", das sich noch in den kleinsten Äußerungen an der Peripherie entfaltet, betrachtet er den Menschen, bis in die Äußerlichkeiten der Wohnungseinrichtung hinein sieht er ihn charakterhaft"[2]). So läßt der Dichter z. B. Holk das Zimmer der Prinzessin betrachten: „Ehe Holks Betrachtungen hierüber noch abgeschlossen waren, öffnete sich eine ziemlich kleine Tür . . . ., und die Prinzessin trat ein, ganz so, wie man sie nach Einrichtung dieses ihres Zimmers erwarten mußte: bequem und beinahe unsorglich . . . ." (VII. S. 100.) Wie meisterhaft verwendet der Dichter in den „Poggenpuhls" die Schilderung des charakterbetonten Milieus, das nicht nur das Lebensklima wiedergibt, in dem dieser verarmte Adel lebt, sondern das auch in dem „Sichstellen" zu den kleinen Tatsächlichkeiten den lebensklugen, berechnet-aristokratischen Sinn der drei Geschwister erkennen läßt, bevor sie vom Dichter gezeigt werden. (VIII. S. 239/241.)

In den zuletzt angeführten Kunstmitteln beschränkt sich der Dichter darauf, den Charakter seines Helden durch sinnfällige Äußerungen darzustellen. Psychologisch wird diese Technik dadurch ermöglicht, daß wir ein Verhalten und eine Äußerlichkeit nicht isoliert, für sich allein bestehend wahrnehmen und konstatieren, sondern daß wir zu ihnen die seelisch-charakterlichen Anlagen und wirkenden Kräfte gefühlsmäßig richtig finden. Der Dichter gibt sein Wissen über das Innere der Gestalt nur verdeckt wieder; er nimmt bei all diesen charakteroffenbarenden Kunstmitteln den Außensichtstandort ein, der ihm eine genaue Aufzeichnung bestimmten Verhaltens und Handelns ermöglicht. Nur selten verwertet der Dichter diese Kunstgriffe, um für das Übergehen von Außen nach Innen die

[2]) H. Herrmann: Th. Fontanes „Effi Briest". a. a. O. S. 546.

psychologisch-künstlerische Vermittlung zu bekommen, d. h., um den Standortwechsel nicht zu hart und unvermittelt vornehmen zu müssen. Allgemein kann man feststellen, daß der Dichter instinktiv diese Einstellung zu seiner Gestalt wahrt und nur höchst selten bei einer außencharakterisierenden Darstellung die so offenbarten seelischen Anlagen oder Situationserlebnisse noch selbst unterstreicht, hervorhebt oder direkt bezeichnet. Es ist gerade an den Beispielen der Fontaneschen Kunst in bezug auf diese „vorsichtigste Form" der seelischen Erhellung sehr gut zu erkennen, wie der Dichter trotz seiner psychologischen Allwissenheit die in der Offenbarung vielleicht ungenauere und umwegige Außensichtbeobachtung beibehält und nur ganz selten zu diesen Beobachtungen psychologische Aufklärungen beifügt, die aus einem anderen Standortverhältnis zur Gestalt nur verständlich und ästhetisch wirksam sein können. Man könnte versucht sein, zu glauben, daß durch diese Technik der Dichter sich das Arbeiten erschwere, daß er statt direkter Bezeichnung den umwegigen Versuch unternimmt, sein Wissen über das Innere seiner Gestalten nun noch einzukleiden, zu verdecken und gestaltend aufzulösen. Man könnte fragen: wenn der Dichter doch alles von der Gestalt weiß, wenn er für sich den Anspruch geltend macht, den Charakterkern seiner Gestalten genau zu kennen und darüber hinaus zu wissen, welche seelischen Bewegungen jede äußere Begebenheit hervorruft oder bestimmt, warum wählt er dann eine Technik, die diese Einsicht unbestimmter, „oberflächlicher" und nur verdeckt wiedergeben kann? Die Beantwortung dieser Frage ergibt sich aus dem Menschenerlebnis des Dichters und seiner besonderen Befähigung, psychologisch und charakterhaft zu sehen: es besteht für ihn nicht diese Trennung von außen nach innen, er kann gar nicht anders, als den Menschen organisch und total erleben. Der Dichter erfaßt nie seine Gestalt analytisch, wie ihm überhaupt der Versuch einer Charakterzerlegung oder -benennung im Innersten zuwider ist. Unzertrennlich von diesem Einheitserlebnis des Charakters ist dann der künstlerische Reiz und Drang, Charaktere in Bewegung, in Aktion, in Wirkungs- und Reaktionsbeziehungen zu bringen. Der Charakter wird nicht statisch, sondern immer dynamisch erlebt und es fällt das instinktiv-sichere Erfühlen des Charakterzentrums unmittelbar mit dem Zwang zur Aktivierung und gestaltenden Auflösung in Handeln- und Verhaltenlassen zusammen. Der Dichter hat eben seine Gestalt nur dann ganz, wenn er sie sofort in eine Situation hineinstellt und sie handeln und leben lassen kann. Es sei zur Bestätigung ein Wort Nietzsches aus der „Geburt der Tragödie" angeführt, das zeigt, wie ein im Innersten künstlerisch veranlagter Mensch diese erlebende und gestaltende Kraft empfand: „. . . Nichts kann aus-

gemachter sein, als daß der Dichter nur dadurch Dichter ist, daß er von Gestalten sich umringt sieht, die vor ihm leben und handeln, und in deren innerstes Wesen er hineinblickt. Durch eine eigentümliche Schwäche der modernen Begabung sind wir geneigt, uns das ästhetische Urphänomen zu kompliziert und abstrakt vorzustellen . . . Der Charakter ist für den Dichter nicht etwa aus zusammengesuchten Einzelzügen komponiertes Ganzes, sondern eine vor seinem Augen aufdringlich lebendige Person, die von der gleichen Vision des Malers sich nur durch das fortschreitende Weiterleben und Weiterhandeln unterscheidet. . . . Im Grunde ist das ästhetische Phänomen einfach; man habe die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen und immerfort von Geistesscharen umringt zu leben, so ist man ein Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker"[3]).

Es liegt im Wesen des ästhetischen Menschen, daß er alle seine Eindrücke zum Ausdruck bringen muß, daß das an seinen Augen vorüberziehende Bilderspiel des Lebens zum Konkreten, zum Anschaulichen im Ausdruck hindrängt. So benutzt der Dichter keine umwegige Technik, wenn er sein Wissen über die Charaktere verdeckt und eingekleidet durch ihr Verhalten und Handeln wiedergibt. Es ist deshalb auch nicht anzunehmen, daß der Dichter diese Charakteroffenbarung, die er durch Einnahme des Außensichtstandortes und durch Wiedergeben seines psychologischen Wisens im Verhalten und Handeln seiner Gestalt ermöglicht, selbst als weniger genau, innenpsychologisch unbestimmter und „oberflächlicher" empfindet. Man kann vielmehr bei jedem echten Epiker feststellen, daß sein Künstlertum immerfort sich bemüht, soweit wie möglich die psychologische Offenbarung an der Handlung, am Anschaulichen zu zeigen. Es ist dann die Frage zu stellen, ob man sich einen Roman vorstellen kann, dessen ganze Komposition von diesen Kunstmitteln der seelischen Illustration bestimmt wird, wie es z. B. in der Ich-Erzählung, im Tagebuch- und Briefroman der Fall ist? Praktisch ist ein Roman kaum vorstellbar, der sich darauf beschränken wollte, nur durch Aufzeigen psychologisch bedeutsamen Verhaltens und Handelns die Charaktere und eine Fabel aufzubauen. Man kann es schon daran erkennen, daß nicht jede psychische Bewegung, nicht jeder im Innern verdeckt sich abspielende seelisch-gedankliche Vorgang beim Helden in irgendeiner vom Außensichtsstandort erfaßbaren Äußerung sich zeigen muß. Es wird einleuchtend, daß der Dichter noch Kunstmittel verwenden muß, die es ihm ermöglichen, seine intime Kenntnis

[3]) Fr. Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie". Leipzig: Kröners Verlag. Band 70. S. 85/6.

über das nicht immer zur Außendarstellung kommende Seelenleben seiner Gestalten technisch wiederzugeben. Von diesen technischen Kunstgriffen soll nunmehr die Rede sein.

7. Abschnitt.

Die perspektivische Gebundenheit des Briefes als Kunstmittel der Charakteroffenbarung im Roman.

1. Allgemeine Kennzeichnung der psychologisch eingeengten Standortwahl des Dichters durch den Gebrauch des Briefes.

Wenn der Dichter im Laufe seines Romans den Brief als Darstellungsmittel für das Innenleben seiner Gestalten verwendet, so ist er wohl in der Lage, durch diese persönliche Äußerungsform intime seelische Erlebnisse seiner Gestalt zu offenbaren; er ist aber zugleich durch die psychologische Bestimmtheit dieses Kunstmittels gezwungen, den Standort des überschauenden, allwissenden Berichterstatterts aufzugeben. Denn das uneingeschränkte, unbegrenzte Wissen des Dichters über Ereignisse, innere Erlebnisse und Charakteranlagen deckt sich nicht mit dem des Briefschreibers. So muß die psychologische Grundhaltung für den Dichter beim Abfassen eines Briefes immer ein instinktives oder bewußtes Abwägen sein: paßt das alles auch für den Schreiber, kann er das auch schreiben, kann er es wissen, oder liegt es schon außerhalb seines Seh- und Verständnisbereiches? Der Dichter sitzt aber gleichsam im Briefschreiber, von ihm aus denkt und sieht er. Gerade beim Brief als Darstellungsmittel der Innenwelt wird es klar, wie stark der Gebrauch der einzelnen Romantechniken psychologisch bestimmt ist, und wie von der Wahrung dieses psychologischen Perspektivismus in den Kunstmitteln die Glaubwürdigkeit und die ästhetische Wirkung des ganzen Werkes abhängig ist.

Die im Brief gegebenen Aussagen dürfen nicht mehr die objektive Gültigkeit besitzen, wie sie ohne weitere Erklärung denen zukommt, die der Dichter in der Funktion eines überlegenen, in dem Handlungsverlauf nicht eingeschlossenen Berichtgebers und Vermittlers gibt. Der Brief (auch im Er-Roman) erfordert also die Aufgabe der vom Dichter für sich beanspruchten unbegrenzten Perspektive und zwingt ihn, nunmehr aus der subjektiven, begrenzten, einseitigen Sichtweite eines Briefschreibers die anderen Gestalten, Ereignisse und sich selbst zu sehen und zu bewerten. Schränkt somit die Briefform die psychologische Aussage über andere Gestalten (und sich selbst)

auf die subjektiv begrenzte Verstehensmöglichkeit des Schreibers ein, und fehlt scheinbar die übergreifende Perspektive des Dichters, so erfordert doch die notwendige Wahrung der psychologischen Einheit der Charakteristik innerhalb der subjektiv aufgeteilten Perspektiven eine ständige Bezugnahme auf die Allgemeincharakteristik, wenn nicht die Verwendung dieses Kunstmittels den Zerfall der psychologischen Einheit der Gestalt in ein psychologisches Mosaik nach sich ziehen soll. In diesem Verwenden subjektiver Aussagen durch die Briefform für die vom Dichter erstrebte einheitliche, allgemein überzeugende Charaktergestaltung liegt neben dem Durchbrechen der subjektiven Perspektive die psychologische Verwertungsschwierigkeit dieses Kunstmittels. Der Dichter überwindet wohl diese Schwierigkeiten aus seinem sicheren, instinktven Gefühl; aber häufig unterliegt er ihnen auch, wie es z. B. bei Fontane durch Bülows und Viktoires Briefe über Schach gezeigt werden wird.

Im Roman ist der Brief neben dem Gespräch und Monolog das Kunstmittel, mit dessen Hilfe der Dichter intimste Innenansicht seiner Gestalten zu geben vermag, ohne die ermüdende seelische Deskription von sich aus benutzen zu müssen, die ohnehin durch das berichtende Dichter-Medium nicht den psychologischen Reiz eines subjektiven Briefbekenntnisses besitzt. Weil der Dichter gerade mit diesem Kunstmittel Innenoffenbarungen zu geben vermag, so ist es erklärlich, daß es in den Romanen am häufigsten verwandt wird, in denen „das Schwergewicht auf Stimmung und Innenleben" liegt im Gegensatz zu den „Romanen mit reicher äußerer Handlung", „wo diese Form absolut ungeeignet ist".

2. *Die drei Hauptfunktionen des Briefes in Fontanes Romandichtung.*

Fontanes Romane sind keine Handlungsromane; sie sind mit Ausnahme von „Vor dem Sturm", „Quitt" und „Unter dem Birnbaum" psychologische Romane. So ist es erklärlich, daß Fontane in allen seinen Romanen den Brief als technisches Mittel benutzte, um Innencharakteristik seiner Gestalten zu geben, um aber auch als Dichter hinter diesem Verdeckungsmittel verschwinden zu können. Als Ereignisschilderung mit der Aufgabe, durch die dem Briefschreiber übertragene Berichterstattung die Einheit des Handlungsortes zu wahren, findet man dieses Kunstmittel bewußt in den „Poggenpuhls" verwandt. Sonst hat der Brief bei Fontane vorherrschend die Bedeutung, psychologische Innenwirkung schon bekannter Ereignisse auf den Briefschreiber zu zeigen und eine (aber „von der anderen Seite" her gesehene) Charakteristik über andere Hauptgestalten geben zu können, meist auch in charakteristischer wie charak-

terisierender Ausdeutung schon bekannter Geschehnisse und Haupteigenschaften. So bedingt der psychologische Inhalt seiner Romane, aber auch die künstlerische Abneigung Fontanes gegen die ungestaltete direkte Dichterpsychologie über seine Gestalten die häufige Verwendung des Briefes als Kunstgriffes für seelische Offenbarung seiner Helden.

Schon in „Allerlei Glück" sind die drei Hauptverwendungsarten der Briefform angedeutet:

a) Ereignisschilderung an Stelle eines direkten Berichtes.

1. Ereignisschilderung an Stelle des direkten Berichtes. (S. 511, 513). „Abend draußen als Zaungast bei Kroll. Betrachtung darüber." (Mit Blaustift unterstrichen, am Rand: ziemlich ausführlich.) S. 522: Brief Karl Baumgarten an seine Eltern.

b) Charakteristik der Mitgestalt aus der Sichtweite des Schreibers.

2. Übergabe der sonst vom Dichter selbst zu gebenden Charakterstik der Mitgestalten an den Briefschreiber und seine Eigencharakterstik durch Innenansicht: „Hier muß er nun die beiden Brüder (Onkels) scharf charakterisieren, aber ganz kurz" (S. 522 Notizen für Karls Brief. Vergl. 488. 513).

c) Die psychologische und ästhetische Wirkung des Briefes als Abschluß des Romans.

3. Der Brief als Abschluß des ganzen Romanes. S. 510, 562. Schluß-Brief Bertha Pappenheims an Henriette.

Bei Fontane findet man auf Grund eines feinen künstlerischen Gefühls und der langsamen, kritisch-bewußten Gestaltungsarbeit nur sehr wenige Verstöße gegen dieses Gesetz der Standortlagerung und der psychologischen Sicht.

4. Die innere Beziehung zwischen dem Gestaltungsziel des allwissenden Dichters und der begrenzten Charakterisierungsmöglichkeiten des Briefschreibers.

Im „Schach von Wuthenow" als einem nur individuell-psychologisch interessanten Roman mit dem Darstellungsziel, das Scheitern einer „eitlen, auf die Ehre dieser Welt gestellten Natur" (Briefe II. S. 3, 14. 3. 1886) psychologisch aufzuhellen, drängte der Stoff zu einer fortlaufenden psychologischen Innenanalyse des Helden. Daraus erklärt sich die häufige Verwendung der Briefcharakteristik als Darstellungsmittel für dieses psychologisch schwierige Charakterproblem. Um diesen krankhaft-verworrenen Charakter Schachs ganz einsichtig und „auf

gehend" zur Offenbarung zu bringen, mußten diese in Briefen über ihn gegebenen Charakterdarstellungen zwangsläufig über die subjektiv begrenzten Innenaussagemöglichkeiten zur objektiven, vom Dichter erstrebten Charakterkennzeichnung hinausstreben. Hieraus ergibt sich die für die Verwendung des Briefes als eines technischen Kunstmittels der Charakteristik grundsätzliche Frage: wie kann der Dichter die in der subjektiv-psychologisch begrenzten Sichtweite gegebenen Seelenschilderungen für sein objektives, gesamtbezogenes psychologisches Gestaltungsziel dienstbar machen, und wie bestimmt umgekehrt dieses zur Darstellung zu bringende charakterliche Gesamtbild seines Helden die in der begrenzten psychologischen Perspektive des Briefes gegebene Innenaussage über ihn? Es leuchtet ein, daß der Dichter trotz der Charakterisierung einer Gestalt aus der Perspektive des Briefschreibers die psychologische Gestaltungsführung behält und ihn nur psychologisch-charakterliche Beleuchtungen über die andere Hauptgestalt niederschreiben läßt, die er für die Bildung einer geschlossenen, lebensmöglichen Gestalt als notwendig empfindet. Das Einsetzen einer begrenzten Perspektive an Stelle der überschauenden des Dichters kann nur die gesetzmäßig psychologischen Auswirkungen auf die versubjektivierende Darstellungsform der Innenaussagen haben, kann diese selbst aber inhaltlich nie bestimmen, wenn nicht eine psychologische Willkür des Briefschreibers dieses Kunstmittel für den Charakteraufbau wertlos machen soll. So läßt sich bei Fontane feststellen, daß die in den Briefen gegebenen Charakteristiken durchweg richtig sind, was ebenfalls für die im Gespräch über andere Gestalten gesagten Charakterzüge gilt. (Ausnahmen, also unobjektive Urteile und somit auch inhaltliche Auswirkungen der subjektiven Sicht- und Verstehensweite finden sich nur bei dem Urteil Frau von Carayons über Schach (III. 300), bei Holks Zeichnung seiner Frau Christine (VII. 263) und in dem Urteil Imstettens über Crampas (IX. 201). Bei diesen unabjektiven Urteilen aber ist eine feine psychologische Feststellung zu machen: sie werden nämlich alle aus einer starken inneren Erregung heraus gefällt, d. h. der Dichter empfindet und urteilt so gebunden aus der seelischen Lage der sprechenden Gestalt, daß er unter Berücksichtigung ihrer augenblicklichen seelischen Verfassung Charakterurteile sprechen läßt, die er selbst als unzutreffend, ungerecht, ja sogar als falsch bezeichnen müßte. So weit also geht der Zwang der psychologischen Gesetzlichkeit, die der einmal gewählten Darstellungsform zugrunde liegt, daß der Dichter, gefangen in der subjektiv begrenzten Perspektive seiner Gestalt, Charakterurteile und Innenschilderungen aussprechen und niederschreiben lassen muß, die seiner psychologischen Gesamtanschauung über

diese Gestalten völlig entgegenstehen. Man kann von einer starken, lebendigen Selbständigkeit der Gestalten reden, die sich eigenwillig den Absichten des Dichters entgegenstellen und nur dann dem Gestaltungsziel ihres Schöpfers sich unterwerfen, wenn sie in der vollen Eigenart ihres Temperaments, ihrer Anschauungen und ihrer guten wie schlechten Eigenschaften richtig gesehen und behandelt werden. Hier berühren wir diesen wundervoll-rätselhaften Augenblick, in dem die Gestalten selbständig werden und sich gleichsam von ihrem Schöpfer lösen, wo der freie Gestaltungswille des Dichters plötzlich aufzuhören scheint, und es so ist, als ob der weitere Gang der Handlung und die folgende psychologisch-charakterliche Entwicklung zum Ende hin aus der losgelösten Lebendigkeit der Gestalten lebt und sich selbst entwickelt; dem Dichter aber scheint nur noch die Aufgabe zuzustehen, Vollstrecker und Ausführer des Willens seiner Gestalten zu sein. Häufig wächst sich ein nur als kleine Novelle gedachter Stoff zu einem großen, mehrbändigen Roman aus, wie z. B. Th. Manns „Buddenbrook"[1]). Eine in der Konzeption nur (in den Hauptcharakterzügen) locker gefügte Gestalt wird durch die Gestaltung immer lebendiger, wächst und wird in jeder Phase im Dichter zur unmittelbaren Gegenwart. So nimmt sie aus der geheimen Macht der seelischen Gesetzlichkeit eine äußere und innere Gestalt an, die der Dichter ihr nicht so zugedacht hatte. Das ist das psychologisch Interessante im dichterischen Gestaltungsprozeß, daß neben dem Zwang zur Wahrung des psychologischen Perspektivismus in der technischen Handhabung der einzelnen Kunstmittel auch die zur inneren Selbständigkeit entwickelte Gestalt mit ihrem Anspruch auf ganz subjektive Behandlung den Dichter immer mehr in seiner gestaltenden Freiheit und Schöpfung beschränkt.

5. Technische Hilfsmittel zur Erlangung psychologisch richtiger Innenaussagen im engen Sichtkreis des Briefschreibers.

Der Dichter wird immer bemüht sein, im Brief trotz der begrenzten Perspektive und der beschränkten Innensichtmöglichkeit des Schreibers (in die zu charakterisierende Mitgestalt) objektive und richtige Urtele schreiben zu lassen, die von dem psychologischen Gestaltungsziel inhaltlich bestimmt sind.

a) Das gehobene Verstehensniveau der Romangestalten.

Welche technischen Hilfsmittel benutzt der Dichter dann, um nicht gegen das Gesetz des Standortes und der psycho-

[1]) Vergl. A. Eloesser: Th. Mann. Sein Leben und sein Werk. Berlin 1925. S. 78.

logischen Sichtweite zu verstoßen, um seine Gestalten nicht unnatürlich und psychologisch hellsichtig werden zu lassen? Fontanes Figuren verfügen allgemein über ein sehr gehobenes Verstehensniveau; betreffe es das Urteil der Geliebten über ihren Mann, oder nur das der Dienstleute über ihre Herrschaften: sie urteilen scharf, mit dem Verstande, genau und fast schonungslos als echte Kinder des Schöpfers. Es liegt in dieser bei sehr vielen Romandichtern zu beobachtenden Tatsache eine Grundvoraussetzung dafür, daß die im wirklichen Leben sonst dunkel und nie ganz erfaßten seelischen Antriebe und Auswirkungen hier klar, ohne Rest und Rätsel zwischen den Romanmenschen wirkend gezeigt werden können. Hier handelt es sich eben um „die höhere Wirklichkeit im poetischen Sinne".

b) Psycchologische Ausdeutung schon bekannter Ereignisse und Gestalten.

Ferner läßt Fontane im Brief wie im Gespräch keine neue psychologische Aufklärung über die zu charakterisierende Gestalt geben, sondern beschränkt immer die Aussagen auf eine erneute Beleuchtung der in der Exposition schon dargestellten Hauptcharaktereigenschaften. Dadurch verbindet er die psychologische Vertrautheit des Empfängers mit der zu charakterisierenden Gestalt und der erneuten psychologischen Beleuchtung des Schreibers oder Sprechers; dadurch nimmt er den Seelenschilderungen das Unglaubwürdige, bewahrt seine Gestalten vor dem Vorwurf der weit über ihre Grenzen hinausgehenden Verstehensmöglichkeit und kann doch innerhalb einer beschränkten psychologischen Sichtweite Innenoffenbarungen ohne Aufgabe des Standortes geben.

c) Bewußte Auswahl der charakterisierenden Gestalten.

Ein anderes technisches Mittel findet man bei Fontane in der bewußten Auswahl der Gestalten, die er charakterisieren läßt, und deren auf Kritik und Beobachtung gestelltes Wesen eine Glaubwürdigkeit ihrer Aussagen über andere verbürgt.

Diese beiden Kunstmittel gelten für den Brief wie für das Gespräch bei Fontane, und es ist anzunehmen, daß sie überhaupt in einem psychologischen Roman unvermeidliche Bestandteile der dichterischen Charaktergestaltung sind. Zusammengefaßt ist zu sagen, daß bei Fontane der Brief vorwiegend dann verwandt wird, wenn der Dichter direkte Innenschilderung seiner Gestalten geben will als natürlichere Darstellungsform des Seelischen an Stelle der vom Dichter selbst vorzunehmenden Seelenanalyse. Die Charakterisierung anderer Gestalten im Brief wird technisch durch die Kunstgriffe der versubjek-

tivierten Darstellungsform und durch Anknüpfung wie Neubeleuchtung bekannter Haupteigenschaften und wesentlicher Ereignisse glaubwürdig gemacht. Durch die bewußte Auswahl der Kritik übenden Personen schließlich werden Innenaussagen im Brief ermöglicht, ohne daß die begrenzte Perspektive dieser Darstellungsform gesprengt wird. An all diesen Kunstgriffen kann man sehr gut erkennen, wie der Dichter bewußt oder instinktiv bemüht ist, den einmal gewählten Standort zu wahren.

7. Die besondere Funktion des Briefes im psychologischen Aufbau von „Cécile" erklärt aus der starken psychologischen Vorbelastung der Romanhandlung.

Meisterhaft in der Wahrung des psychologischen Sichtortes ist der Brief, den Fontane Gordon mit einer Charakteristik Céciles und St. Arnauds an seine Schwester schreiben läßt. Die psychologische Schwierigkeit in bezug auf Innenaussage wird noch dadurch erhöht, daß der Dichter ja absichtlich das Innere seiner Heldin verdeckt hält, und somit der Briefschreiber ebensowenig von ihr wissen kann wie der Leser. „Ich stehe vor einem Rätsel oder doch mindestens vor etwas Unbestimmtem und Unklarem, das ich aufgeklärt sehen möchte." (IV. 289.) Die einzige Stelle im Brief, die inhaltlich aus der so überaus begrenzten Perspektive Gordons ausbricht und verrät, daß der Dichter mit der Absicht des wegweisenden Andeutens seinen Briefschreiber Innenaussagen schreiben läßt, die er selbst nur in solcher Sicherheit und Richtigkeit auf Grund seines Wissens über das Vorleben Céciles geben könnte, ist folgende: „Sie hat offenbar viel erfahren, Leid und Freud, und ist nicht glücklich in ihrer Ehe, trotzdem sie dem Obersten, ihrem Gemahl, in einzelnen Momenten etwas wie Dank oder selbst wie Hingebung und Herzlichkeit zeigt. Aber es sind immer nur Momente, wo sie nach einem Halt sucht, und diesen Halt in ihm zu finden glaubt. Also, wenn Du willst, eine Neigung mehr aus Schutzbedürfnis als aus Liebe. Mitunter auch aus bloßer Caprice." (296.) Sonst wahrt der Dichter den Standort und schreibt ganz aus der begrenzten, fast unwissenden psychologischen Sichtweite seiner Gestalt: „Daß sie nervenkrank ist, ist augenscheinlich, aber der Oberst (vielleicht, weil es ihm nicht paßt), macht unter Umständen mehr davon als nötig. Er mag übrigens in einer ziemlich heiklen Lage sein . . . ." „Mir persönlich will es scheinen, daß sie nach Art aller Nervenkranken im höchsten Grade von zufälligen Eindrücken abhängig ist." (292.) „Ihr Ton ist vornehmer, ihre Sphäre liegt höher hinauf. Ob von

Natur oder durch zufällige Lebensgänge, laß ich dahingestellt sein." „In manchen Momenten, ich zögere fast, es auszusprechen, wirkt er nicht viel anders, als ob er ein Jeu-Oberst wäre." (293.) Der Dichter weiß, daß St. Arnaud ein Spieler ist, er kennt genau die „zufälligen Lebensgänge" seiner Heldin, aber aus künstlerischem Instinkt kleidet er diese Charakteristiken des Briefschreibers in eine unsichere Vermutung, denkt und beurteilt also aus dem geringen, begrenzten Wissen des Schreibers und wahrt so den psychologischen Standort.

8. Abschnitt.

Die Bedeutung des Gespräches im psychologisch-technischen Aufbau des Romans.

1. Allgemeine Kennzeichnung der psychologischen Bestimmtheit des Gesprächs durch den Nachweis des Standortverhältnisses des Dichters zu der Gestalt.

Es ist in der Gesamtcharakteristik der dichterischen Persönlichkeit Th. Fontanes gezeigt worden, wie aus seinem dichterischen Erlebnis der Welt und der im Zwischenmenschlichen, im Mit- und Gegeneinander sich auslebenden Menschen die diesem Erlebnis zugehörige Darstellungsform für die charakterliche Offenbarung der Menschen in seiner Romanwelt notwendig herauswuchs: nämlich das Gespräch. (Vergl. oben S. 25 f.)

In der Verwendung dieses Kunstmittels der seelischen Illustration liegt die Hauptstärke des Dichters Fontane. Gerade durch diese indirektere Form des Gesprächs, des ausgesprochenen Wortes, gelingt es ihm, seine Gestalten ganz lebendig werden zu lassen, sie seelisch aufzuschließen. Jedes technische Kunstmittel für die Charakteristik im Roman wird vom Dichter bewußt oder instinktiv zur Vermeidung der ihm widerstrebenden direkten seelischen Deskription verwandt. Bei der Auflösung, bei der Verlebendigung der von seiner Phantasie erfaßten Gestalt bedient er sich dieser vielen Kunstmittel als Verdeckungsmittel für sein über alle Grenzen des Verstehens hinausgehendes psychologisches Wissen. So ermöglicht gerade das Gespräch durch das „Von sich aus reden lassen" dem Dichter eine unmittelbare Einsicht in das Innere der Sprechenden, ohne daß er mit seinen Worten die Gestalt zu analysieren braucht.

Bei Fontane kann man von „L'Adultera" bis zum „Stechlin" eine stetig sich erweiternde Bedeutung des psychologischen Funktionswertes des Gesprächs in seinen Romanen feststellen. Diese ständig wachsende Funktion des Gespräches steht unmittelbar in innerer Beziehung zu der Umwandlung des Handlungs- und Berichtsromans mit seinem Erzählungscharakter zum psychologischen Roman[1]). Aus der zahlenmäßigen Aufteilung der Gespräche auf seine einzelnen Gestalten kann man klar erkennen, wie in „L'Adultera", „Schach", „Graf Petöfy" und „Cécile" sich die Hauptgestalten durch ihre weit häufigere Gesprächsbeteiligung von den übrigen Gestalten abheben, während in „Irrungen — Wirrungen", „Stine", „Unwiederbringlich", „Frau J. Treibel", „Effi Briest", „Poggenpuhls", „Stechlin" und „M. Möhring" „eine Verbreiterung des Kreises derer, die mit einer größeren Anzahl von Gesprächen an der Gesamtgesprächszahl des Romans beteiligt sind, und eine Nivellierung in bezug auf die Gesprächszahl des Einzelnen zu konstatieren ist". (Gilbert a. a. O. S. 50 f.)

---

[1]) Die Erweiterung der Bedeutung des Gesprächs ist allgemein auch in den Bestrebungen und Bemühungen der Romandichtung der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beobachten. „Um es scharf zu formulieren, ist also eine Akzentverschiebung eingetreten; denn während früher die Gespräche eine Abwechslung im Berichtstil darstellen, wird jetzt die Beschreibung eine Unterbrechung der Gespräche." Aus der allgemeinen Tendenz in der Entwicklung des bürgerlchen Romans, vom „Berichten" zum „Darstellen" überzugehen, ergeben sich für die Ar der Charakterisierung der Romangestalten die größten Konsequenzen. (Gilbert: „Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen". Leipzig 1930, S. 481.) Mitbedingt wird diese Erweiterung des charakterisierenden Funktionswertes des Gespräches durch die Kunsttheorie des Naturalismus, der mit seiner Forderung nach der natürlichen, lückenlosen Wiedergabe „eines Stück Natur" die als widernatürlich empfundene Rolle des Erzählers vermied und sich möglichst nahe an die dramatische Technik anschloß. Gilbert schreibt, daß die naturalistischen Zeitströmungen und ihre Folgen auch Fontanes Entwicklung beeinflußt habe, vor allem auf den beiden ersten Stufen seines Schaffens." (S. 185.) Die Darstellungsmittel für diese vom Naturalismus geforderte Wirklichkeitsnähe nun im Roman liegen darin, nur sprechende und handelnde Personen zu zeigen, „die alles sagen, was sie eventuell in Wirklichkeit gesagt hätten und genau in der gleichen Art wie in der Wirklichkeit." (K. Friedemann a. a. O. S. 60.) Die ganze Wirklichkeit im Roman aufzufangen, ist aber technisch und psychologisch unmöglch durch Wahrung eines festen, nur von einem Beobachter her gesehenen Blickpunktes und zwingt daher zu einem fortwährenden Standortwechsel, der z. B. praktisch sich in dem ständigen Rollentausch, dem ständigen Innensichtortwechsel des Dichters im Gespräch zeigt, das, aufgeteilt unter verschiedene Personen, als Summe all dieser verschiedenen Sichtweiten und Blickpunkte die Annäherung an die Wirklichkeitswiedergabe ermöglicht. Und wie psychologisch gesehen der Naturalismus eine Absage gegen die freischaltende, unbegrenzt-mächtige Phantasie des Dichters ist, so enthält er auch die Ablehnung gegen die vom Dichter erhobene Fiktion der unbegrenzten Perspektivk, sofern sie in der Gestaltung der

Je stärker der Mensch statt des Geschehens in den Mittelpunkt rückt und das Psychologische vom gesprochenen Wort getragen wird, um so mehr mußte sich in den Spätromanen der Kreis der Sprechenden auch durch Beteiligung der Nebenpersonen erweitern. „Fontanes spätere Romane sind fast sämtlich psychologische Romane in Form der dialogischen Personenentwicklung"[2]). Es muß betont werden, daß für den Dichter alle Äußerungen des Menschen charakteristische Züge in sich bergen, und daß das gesprochene Wort, das er der Gestalt in den Mund legt, bei aller Leichtigkeit und Causerie nicht willkürlich und unter den einzelnen Gestalten auswechselbar ist, sondern vom Dichter aus der künstlerischen Instinktsicherheit niedergeschrieben wird, oder aus der bewußten Frage: wie muß diese Gestalt aus der sie bestimmenden Charaktergrundlage reden, wie kann nur sie reden? Erst wenn man „umgekehrt gesehen" sich klargemacht hat, daß zwischen dem gesprochenen Wort und dem Charakter des Helden strenge, nicht willkürlich zu behandelnde psychologische Gesetze bestehen, wird die Bedeutung des Gespräches für die Charakterisierungsabsicht des Dichters, für die Inoffenbarung seiner Gestalt durch das gesprochene Wort offensichtlich.

---

[2]) E. Spranger: Der psychologische Perspektivismus im Roman. a. a. O. S. 75.

Charaktere als solche hervortritt. So nimmt der naturalistische Dichter zu seinen Gestalten den Außensichtstandort ein; er steht seinen Figuren gegenüber und vermeidet bewußt die von ihm selbst zu gebende seelische Analyse seines Helden. (Man vergl. z. B. bei Gerh. Hauptmanns „Bahnwärter Thiele", Reklam, die Kunstmittel zur Vermeidung der allwissenden psychologischen Sichtwete des Dichters: „An dem Wärter hatte man, wie die Leute versicherten, kaum eine Veränderung wahrgenommen. Es war allgemein die Ansicht, daß ihm der Tod seiner Frau nicht sehr nahe gegangen sei." (S. 4.) „Gegen das neue Paar . . . . hatten die Leute äußerlich durchaus nichts einzuwenden. Die frühere Kuhmagd schien für den Wärter wie geschaffen." (6) „Nach Verlauf eines halben Jahres war es ortsbekannt, wer in dem Häuschen des Wärters das Regiment führte. Man bedauerte den Wärter". (7) „Die Außenwelt schien ihm wenig anhaben zu können; es war, als trüge er etwas in sich, wodurch er all das Böse . . . reichlich mit Gutem aufgewogen erhielt" (7) etc. Aus diesen beiden Gründen Wirklichkeitsnähe und Vermeidung der direkten, vom Dichter gegebenen psychologischen Deskription erklärt sich die vorherrschende Stellung des Gesprächs im naturalistischen Roman als Kunstmittel der Charakteristik, der glaubwürdigen, wirklichkeitsnahen Offenbarung des Innern. Die Auswirkungen dieser Kunsttheorie im „Zusammenhang mit der immer psychologischer werdenden Einstellung der Zeit" zeigen sich im Vorzug der indirekten vor der deskriptiven Charaktergestaltung, in dem feiner werdenden psychologischen Ausbau des Gesprächs als Charakterisierungsmittel. Sie haben auch zweifellos den Realisten Fontane beeinflußt.

2. *Die drei technischen Formen der perspektivisch-deskriptiven Gesprächscharakteristik.*

c) die technischen Hilfsmittel zur Erreichung einer glaubwürdigen Innenaussage ohne Aufgabe des eingeengten Sichtortes.

Wie bei der Verwendung des Briefes spricht der Dichter auch in dieser Gesprächscharakteristik das zur psychologischen Erhellung dienende Charakterurteil über eine andere Gestalt aus der eingeschränkten und subjektiven Sichtweite einer seiner Figuren. Die vom Dichter selbst gegebenen Innenschilderungen sind immer objektiv und psychologisch richtig. Sie erhalten aus der vorausgesetzten Fiktion einer unbegrenzten Perspektivik, aus dem nicht weiter begründeten Anspruch auf allseitige, intime psychologische Kenntnis seiner Gestalten ihre Glaubwürdigkeit und künstlerische Berechtigung. Benutzt aber der Dichter das Gespräch als technisches Kunstmittel, um mit Hilfe dieses Verdeckungsmittels das Innere seiner Gestalten in künstlerisch feinerer und wirksamerer Darstellungsform zu offenbaren, so muß er notwendig seinen unbegrenzt psychologischen Sichtstandort aufgeben und aus der begrenzten, einseitigen, perspektivisch bestimmten Sichtweite des jeweils Sprechenden heraus psychologisch sehen und urteilen. Daraus folgt die wichtige psychologisch-technische Frage: Sind die im Gespräch gefällten charakterlichen Urteile richtig? Mit Hilfe welcher Kunstgriffe erreicht es der Dichter, daß diese aus der begrenzten Verstehensmöglichkeit kommenden Innenaussagen über eine Mitgestalt glaubwürdig sind, ohne die Grenzen des einmal gewählten Standortes zu sprengen? Wie verhalten sich die subjektiven Charakterurteile zu der objektiven Gestaltungsabsicht des Dichters? Allgemein muß auch bei der Gesprächscharakteristik festgestellt werden, daß die Romanfiguren immer und im besonderen die Fontaneschen Gestalten über einen gehobenen, feinen psychologischen Sinn verfügen, der sie im überdurchschnittlichen Maße zur Charakteristik befähigt. Den Leser muten diese Urteile Nahestehender oft allzu objektiv an. Corinna, M. Möhring, selbst Stine und Lene scheinen fast zu scharf die Fehler der von ihnen Geliebten zu sehen. Vielleicht überwiegt hier das Streben nach objektiven Urteilen die Genauigkeit der Psychologie; aber überhaupt scheinen die Urteile meist mit dem Verstande, scharf und schonungslos, gefällt, und besonders in den letzten Werken herrschen die negativen Urteile vor[3]). Die Glaubwürdigkeit der Innenschau, das Ver-

[3]) M. E. Glbert: Das Gespräch in Fontanes Romanen. Leipzig 1930. S. 88. — C. Wandrey: Th. Fontane. a. a. O. S. 184.

meiden der psychologischen Hellsichtigkeit der Gestalten und die Gestaltung von einheitlichen, sinnvoll-geschlossenen Charakteren unter Wahrung des einseitigen, subjektiv-begrenzten Sichtortes, all das erreicht der Dichter mit denselben Kunstmitteln, die schon oben beim Brief gezeigt wurden. (Vergl. oben S. 87 ff.)

In der Verwendung des Gesprächs als eines Kunstmittels der Charaktergestaltung zeigt sich die Meisterschaft Th. Fontanes. Hier erst bemächtigt er sich seiner Gestalten am vollkommensten: Im Sichaussprechen, im Mit- und Übereinandersprechen, im leichten Geplauder, das Vergangenes noch einmal ausbreitet, im „verdeckten Sprechen", das das Seelische zwischen zwei Gestalten andeutet: mit Hilfe all dieser technischen Abtönungen des Gespräches offenbart er das Innere seiner Gestalten.

9. Abschnitt.

Der Monolog als Darstellungsmittel für die seelische Kontemplation eines der Welt gegenüberstehenden Herzens.

1. Erklärung für die geringe Verwertung des Monologs in Fontanes Romanen.

„Das Drama und der Roman der Deutschen und Engländer haben eine Form ausgebildet, welche zwar vielfach die Kunstgriffe des Spiels und Gegenspiels benutzt, aber den inneren Vorgang im Helden zum Mittelpunkt der poetischen Wirkung macht . . . . Dieselbe Grundform bildet sich in dem neueren Roman aus. Das erfahrungslose Herz, das in die Welt tritt, der optimistische, noch mit den Untiefen der Menschennatur unbekannte und der Zukunft fröhlich entgegeneilende Geist, ihm gegenüber aber die Welt, auf diesem Gegensatz baut sich das Epos unserer individualistischen Epoche auf"[1]). Man halte Diltheys Charakteristik des modernen Romans an Fontanes Werke, und man fühlt unmittelbar, wie weit dieser Dichter in seinem Menschen- und Welterlebnis von der Gestaltung eines Bildungsromans entfernt war. Seinen im zwischenmenschlichen Geschehen sich erfüllenden Romanen fehlt das dem Helden mitgegebene Philosophische, das zum Allgemeinen, zum Metaphysischen hindrängende seelische Temperament. J. Petersen schreibt in „Fontanes Altersroman" (Euphorion 1928, 29. Bd.,

[1]) W Dilthey: „Die Einbildungskraft des Dchters". Bausteine zu einer Poetik. Philosophische Aufsätze E. Zeller gewidmet. Leipzig 1887. S. 454.

S. 51): „Aber gerade das deutsche Thema innerlichen Werdens, um das nach Wolfram, Grimmelshausen und Goethe der Roman des 19. Jahrhunderts gerrungen hatte, lag Fontane wenig. Die metaphysische Einstellung war seinem Realismus fremd." Aber in gerader Linie den fortschreitenden Werdegang eines Menschen und seine inneren Wandlungen durch verschiedene Lebensphasen zu verfolgen, war ein Vorwurf, dessen Durchführung ihm nicht gelingen konnte, weil er viel zu viel sah, was vom Individuellen ablenkte, und weil durch den herandrängenden und überwuchernden Reichtum der äußeren Umstände und der Nebenfiguren, die er nicht bannen konnte, die innere Entwicklungsgeschichte verwirrt wurde." (52.) Petersens Auffassung, daß „im ‚Stechlin' ursprünglich die Anlage zu einem Bildungsroman steckte", die eben aus den angeführten Gründen nicht zur Entfaltung kam, — man vergleiche dagegen E. Behrend: Th. Fontanes Roman „Der Stechlin", Marburg 1929, S. 13 ff. — erhält durch den unvollendeten Roman „Allerlei Glück" erneute Bestätigung. Auch hier sind Rudimente eines Bildungsromans nachzuweisen, nur daß „der werdende Held in der Ausführung völlig zurücktritt gegenüber der in sich ruhenden Hauptperson des Dr. Brose"[2]). Die als Bildungsromane angelegten Werke „Allerlei Glück" und „Der Stechlin" zeigen also klar, wie fremd diese Romangattung dem Realisten Fontane war, und wo die durch sein Menschen- und Welterleben bedingte Gestaltungskraft ihre Begrenzung fand. Diese Tatsache aber ist für die Wahl der Hauptdarstellungsformen der Charaktergestaltung von sehr großer Bedeutung. Denn so erklärt sich auch das geringe Verwerten des technischen Kunstmittels in Fontanes Romanen, das den ‚inneren Vorgang im Helden" darzustellen hat, nämlich des Monologs als seelischer Kontemplation eines der Welt gegenüberstehenden Herzens. Diesen schmerzlich-bildenden Zusammenstoß von Ich und Welt, der von Einzelfragen frei als gesamtbezogenes Denken über Welt und Mensch, Sinn und Wert des Lebens sich im Helden auswirkt, erleben Fontanes Gestalten nicht. „In dem ‚Sichstellen' zu den Tatsächlichkeiten des Alltags hat Fontane das Menschliche, das er freilich als das Gewühl des inneren Lebens nicht zu geben vermöchte, und vor dem er sowohl als Lebens-

[2]) J. Petersen: Fontanes erster Berliner Gesellschaftsroman. a. a. O. S. 519. „Der Grundstock des Romans enthält die dreifachen Elemente eines Ideen- und Bildungsromans, eines humoristischen Familienromans und eines sozialen Romans". (514.) Nach dem ersten Plan (513) „hätten die Lebens- und Sittenschilderungen gegenüber dem „Grundstock" das Übergewicht gehalten". „So bot nur der humoristische Roman die Anlage zur lebensfähigen Entwicklung" (517)." „. . . so läßt eben hier die verschwenderische Intensität der Einführung aus Nebenfiguren immer wieder Hauptfiguren werden." (508).

kenner wie als Dichter verlegen wurde, gälte es die vom Leben alleingelassene Seele in ihren Aufschwüngen und Verlorenheiten zu suchen", schreibt H. Herrmann. Beachtet man noch, daß „bei ihm die Zahl der Romangestalten, die ihren Charakter zu durchdringen versuchen, überhaupt nicht sehr groß ist" (Gilbert, S. 89), so ist mit diesen Hauptgründen die beschränkte inhaltliche wie psychologische Funkion des Monologs als eines Kunstmittels der Innenoffenbarung in seinen Romanen erklärt.

2. Kennzeichnung der psychologischen Charakterisierungsaufgabe, die dem Monolog im technischen Gefüge eines Romans vom Dichter zuerkannt wird.

Allgemein wird der Dichter bei der Darstellung der entscheidenden Auseinandersetzungen zwischen dem Ich und der Welt im Innern seines Helden den Monolog als das technische Mittel bevorzugen, das die genaueste, intimste und unmittelbarste Innenoffenbarung ermöglicht[3]). Diese Charakterisierungsaufgabe zu lösen, darin liegt die psychologische Bestimmung des Monologs in Unterscheidung zu den anderen Kunstmitteln der Romantechnik. Da die vielgestaltige Technik im Roman nichts „Äußeres", nicht nur erarbeitete „handwerkliche" Kunstfertigkeit ist, sondern von bestimmten psychologischen Gesetzen bedingt wird, die der Dichter aus Kunstsinn oder Bewußtheit zur Erreichung eines ästhetischen Eindrucks beachtet, so kann zweifellos von der Vorherrschaft eines bestimmten Kunstmittels ein Rückschluß auf das Welt- und Menschenerlebnis dessen vorgenommen werden, der mit dieser ihm zugehörenden Technik die Welt und ihre Menschen noch einmal im Werk als Spiegelbild wiederzugeben versucht. Der Monolog ist nun die Darstellungsform für die im Helden sich abspielenden inneren Auseinandersetzungen und Selbstdeutungen, die durch den Zusammenstoß mit der großen, ihn bedrängenden Welt hervorgerufen werden. Aus der Häufigkeit der Verwendung des Monologs in bezug auf das ganze Werk und die anderen verwandten Kunstmitteln kann man erkennen, welche seelisch-weltanschaulichen Energien im Helden als wirkende, sein Leben und seine Haltung zur Welt bestimmenden Kräfte gezeigt werden sollen. Aber auch das Menschen- und Weltsehen des Dichters verrät sich darin. Denn wo das gewaltig arbeitende dichterische Gemüt sich selbst im ewigen Kampf mit dem „Draußen" erlebt, wo immer der eigene Bildungsprozeß als das Ergebnis ständig wirkender Wechselbeziehung von der Welt und dem eigenen Ich empfunden wird, da wird auch in der Gestaltung der Dichter

[3]) Man vergl. Riemann: Goethes Romantechnik. a. a. O. S. 371 ff.

seinen Helden noch einmal dieses sein eigenes Leben bestimmende Welterlebnis durchfühlen lassen. Er legt auch seinem Helden diesen Drang zur Selbstdeutung und Übersicht, diesen Hang zur Rechenschaft vor sich selbst ins Herz. So wird notwendig der innere Vorgang im Helden zum Mittelpunkt, und von ihm aus die Welt als ein langsam zu eroberndes Phänomen gesehen und bewertet. In einem von solchen dichterischen Kräften genährten Werk wird der Monolog zu der bedeutendsten Darstellungsform des Seelischen. Diese intim-verdeckten seelischen Vorgänge im Helden erfordern eine Darstellungsform, die in ihrem psychologischen Gefüge so beschaffen ist, daß sie auch bis zu diesen Tiefen vorzudringen vermag, um sie zur Offenbarung zu bringen. So wird die nach ganz bestimmten psychologischen Gesetzen geordnete innere Beziehung zwischen dichterischem Erleben und der Darstellungstechnik offenbar, diese Lebenseinheit von Innen und Außen, von Gehalt und Form im Werk. So gesehen und ausgedeutet bietet die Technik in ihrer sinnvollen Interpretation sogar die Möglichkeit, sich an die Grundkräfte der erzeugenden dichterischen Phantasie heranzuarbeiten. Eine psychologisch erklärende Betrachtungsweise der Romantechnik erst vermag die gegenseitige Bedingungsgesetzlichkeit hervorzuheben, die zwischen Dichter und Dichtung wirkt. Die Aufdeckung der psychologischen Gesetze der Romantechnik hat nicht allein ästhetische Bedeutung durch den Nachweis der gewahrten oder verletzten psychologischen Perspektivität. Sie hat ferner nicht nur darin ihren Wert, daß dieses Bewußtmachen der aus künstlerischem Instinkt erzeugten und gewahrten psychologischen Gesetze sich vielleicht anregend und befruchtend auf die künstlerische Produktion selbst durch Verbindung von Instinkt und Erkennen auszuwirken vermag, sondern sie hat noch eine andere, der Technik bisher noch nicht genügend abgewonnene Bedeutung durch das Aufzeigen der gegenseitigen Bedingungsgesetzlichkeit zwischen dichterischem Erlebnis und seiner Darstellungsform. Es handelt sich also um eine neben der biographischen Methode zu verwendende Verstehensmöglichkeit des Dichters selbst von der scheinbar äußeren Technik seiner Charaktergestaltung her. Denn die Technik reicht bis in die Tiefen des dichterischen Welt- und Menschenerlebnisses, sie wird von da bedingt und ist gleichsam Gefäß und Darstellung.

Offensichtlicher ist diese Beziehung bei der Sprache, beim Wort, und so sei zur Erläuterung auf die Bemühungen und Ergebnisse kurz hingewiesen, vom Wort und seiner Verwendung im Kunstwerk rückschließend die Geisteshaltung des Dichters mitzuerhellen. (Man vergl. O. Walzel: „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters", Handbuch der Literaturwissenschaft 2,

Athenaion 1924. „Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung", Leipzig 1926. — L. Thon: „Die Sprache des deutschen Impressionismus", München 1928. — Leo Spitzer, Karl Voßler usw.)

Das Seelenvermögen, das Weltgefühl eines Dichters oder einer ganzen Kunstrichtung unterliegt in seiner Darstellung, in seinem Wortwerden dem Einheitsgesetz von der Beziehung zwischen Inhalt und Form, von Gehalt und Gestalt. Der Gebrauch z. B. von Beiwörtern, Substantiven, die Abschwächung des Verbs, die Klangnachahmung, die im Wort ruhende Passivität, der Hang zur Koordination und zur Verunklärung kann als Zeichen eines Stilgefühls, eines bestimmten künstlerischen Verhaltens zur Welt und ihrer Erfassung nachempfunden und vorsichtig in bezug gesetzt werden. Auf indirektem Wege dringt man von Außen, von den Äußerungsformen zu den Erlebnisinhalten und Erlebnisausmaßen des Dichters vor. Es kann sich natürlich nicht um ein Neuentdecken handeln, sondern nur um eine wechselseitige Erhellung. Aus dem häufigen Gebrauch des Beiwortes, der Ablehnung des aktiven Verbs, der Häufung der Substantivs und des Passivs, aus der Vermeidung des klärenden Nebensatzes und der Fülle von Bildern im Koordinationssatz usw. kann man auf die Grundhaltung des impressionistischen Dichters schließen. Man findet in diesem Wortwerden seine Passivität, das Hingegebensein an den Augenblick, an den Eindruck, die Ablehnung der Betrachtung für Wiedergabe und Darstellung, seinen Mangel an explosiv-künstlerischem Temperament bestätigt. Dagegen lassen gerade die Häufungen des Verbs, des lauten, bewußten Verbs, die Aktivierung selbst der Natur („Bäume blasen Verlassenheit"), das Fehlen des Beiwortes usw. das aktive, revoltierende, von innen nach außen vorstoßende, visionär stärkere Temperament des Expressionisten erkennen. Diese Einhelligkeit, diese Unanimität von Sprache und Geist tritt im Vergleich zu der gegenseitigen Bedingungsgesetzlichkeit zwischen der Technik eines Dichters und seiner eigenen geistigen Gestalt klarer und einsichtiger hervor. Und doch gilt auch für die Technik der Charakterisierung, für die kennzeichnend-häufige Verwendung bestimmter Kunstmittel die gleiche methodisch-sinnvolle Verwertungsmöglichkeit. Will man aber von der Technik, von der äußeren Darstellungsform zum Künstler selbst vorstoßen, um auch von hier aus ein Hilfsmittel zur Erhellung der dichterischen Gestalt zu gewinnen, so setzt dieses Bemühen eine grundlegende psychologische Analyse der einzelnen Kunstmittel voraus. Genau wie beim Wort müssen die psychologischen Werte und Bedeutungen der einzelnen Kunstmittel für die Charakteroffenbarung herausgestellt werden; es muß der bekannte psychologische Darstellungsraum

der einzelnen Techniken abgegrenzt und die den Kunstformen innewohnende Offenbarungsmöglichkeit aufgedeckt werden. Wie z. B. der geringe Gebrauch des Verbs, die Betonung des Substantivs und die Fülle der Eigenschaftsworte nicht willkürlich sind, sondern aus der Verhaltungsart des Dichters zur Welt, zu den Menschen und zu sich selbst verständlich werden, ebenso muß es möglich sein, aus der vorherrschenden Verwendung bestimmter Kunstmittel bei der Charaktergestaltung auf die inneren Grundkräfte der erlebenden und schaffenden Dichterpersönlichkeit zurückzuschließen. Betrachtet man mit dieser Absicht die Funktionswerte des Gesprächs und des Monologs z. B. in der Charakterisierungstechnik Fontanes, so wird man bestätigt finden, daß die vorherrschende Darstellungsform der Charakteristik durch das Gespräch und die geringe Bedeutung des Monologs für die innere Offenbarung der Gestalten unmittelbar auf die individuell-künstlerische Veranlagung dieses Dichters zurückweisen und sie miterhellen. Oder könnte man sich Gestalten von Stendhal, Dostojewski oder Schnitzler denken, die so wenig und so selten in Form des Monologs sich selbst psychologisieren und analysieren, wie es für die Charaktere kennzeichnend ist, die von einem so anders angelegten Dichtertypus geschaffen werden, zu dem Fontane gehört. Die Technik ist wie das Wort nicht abgelöst und veräußerlicht, sondern ist das Kleid, hinter dem die fein verhüllten Linien der ganzen Dichtergestalt zu erkennen sind.

10. Abschnitt.

Die Offenbarung des Seelischen am Nebensächlichen und Symbolischen.

Nach ein Kunstmittel sei erwähnt, mit dessen Hilfe der Romandichter das Innere seiner Gestalten aufhellt und erkennen läßt, ohne von seinem überlegenen Wissen über Schicksal und Seele seiner Gestalt durch direkte seelische Analyse und erklärenden epischen Vortrag Gebrauch zu machen: die Offenbarung der seelischen Innenwelt am scheinbar Äußerlichen und Nebensächlichen. In einem guten Roman ist nichts überflüssig oder bedeutungslos, sondern alles, selbst das Geringste, Unbeachtete, Nebensächliche und scheinbar Zufällige ist mit Seele geladen. Für das innerlich nachschaffende Begreifen des Kunstwerkes durch den Leser ist die psychologische Offenbarungsabsicht dieses Kunstmittels nicht immer so offensichtlich und so leicht erkennbar, wie bei den anderen technischen Darstellungsformen. Vom Dichter aber wird es instinktiv oder bewußt immer wieder benutzt, um blitzartig, angedeutet und verdeckt das Innere der Gestalten erkennen zu lassen, oder die versteckten, tiefer liegenden seelischen Hauptmotive des ganzen

Werkes freizulegen. Bei der Verwendung dieses Kunstgriffes zeigt sich besonders die Meisterschaft des Dichters in der unmerklich seelischen Durchdringung des ganzen Stoffes. Hier offenbart sich die ihm eigene oder fehlende Befähigung zur psychologisch-technischen Feinarbeit, zur fortschreitenden Beseelung und Verinnerlichung des Geschehens bis zu den scheinbaren Peripherieschichten. Diese Darstellungsform des Seelischen, die so unaufdringlich das Innere herausnötigt, ist Zeichen einer künstlerischen Reife und zeigt, wie weit die dichterisch-seelische Anempfindsamkeit sich zu erweitern vermochte, so daß vom Stoff nichts innerlich unaufgearbeitet übrig bleibt, sondern bis zum Nebensächlichen die Seelenkräfte ausstrahlen. Aus einem dichterisch-umfassenden Gefühl wird das Nebensächliche zum Symbol, in dem sich alles Seelische löst.

Mit dem Wort „Symbol" aber wird die andere psychologisch-technisch interessante Seite dieses Kunstmittels berührt. Im Roman ist das Symbolische eine Andeutung, eine verdeckte Vorwegnahme von künftigem, noch nicht gezeigtem Geschehen. Es ist denkbar, daß der Leser häufig die symbolische Bedeutung eines Wortes oder nebensächlichen Ereignissen nicht merkt; er liest darüber hinweg. Erst am Schluß vielleicht wird ihm nachträglich diese kunstvolle innere Verzahnung, die symbolische Bedeutung klar. Für den Dichter aber hatte diese Stelle einen bestimmten Darstellungswert, er hat ihr bewußt diese doppelsinnige, symbolische Bedeutung zugedacht. Dem Leser aber war es nicht möglich, aus seiner noch begrenzten Übersicht und Kenntnis über den weiteren Entwicklungsverlauf der Handlung und der Charaktere die Offenbarungsabsicht des Dichters durch das Symbolische zu erkennen. Das Nichtverstehen also erklärt sich aus dem Unterschied des beschränkten Wissens und der dichterischen Allwissenheit. Wenn aber der Leser „darüber hinwegliest", ohne das Symbolische zu ahnen, dann hat dieses Kunstmittel die Darstellungsaufgabe nicht erfüllt, die ihm der Dichter bewußt zugedacht hat. Die Wirkung des Symbols als Kunstgriff, das Seelische am Nebensächlichen und scheinbar Zufälligen zu offenbaren, beruht auf bestimmten psychologischen Gesetzen der Angleichung zweier unterschiedlicher Verstehensweiten. Für die psychologische Bestimmung der Technik und für die Ästhetik wird diese Feststellung erst bedeutsam, wenn dieses Gesetz des psychologischen Perspektivismus in bezug auf die Gestalten im Roman selbst außerachtgelassen wird. Die Gestalt ist in den Handlungsverlauf eingespannt; sie versteht und weiß, wie der Leser, nur das, was im Romanverlauf bisher sich entwickelt hat. Das Symbol aber ist immer eine Vorwegnahme, eine Andeutung von Künftigem, um das der Dichter nur aus seiner unbeschränkten Kenntnis um das Ganze weiß. Dieses

Zukünftige andeuten, ohne aber die begrenzte Sichtweite der Gestalt außerachtzulassen: darin liegt die psychologische Schwierigkeit dieses Kunstgriffes. Darin liegt aber auch die ästhetische Wirkung dieser Darstellungsform begründet. Bewußt und deshalb stillos wirkt diese Technik dann, wenn hinter ihr der allwissende Dichter sichtbar wird, der ahnungsschwere Worte sprechen läßt, die zu der Gestalt eben nicht passen.

Es soll nun an Fontanes Werken wieder gezeigt werden, welche Bedeutung allgemein dieses Kunstmittel für die Offenbarung des Seelischen hat, und wie der Dichter sich mit diesem verdeckten Gesetz der providentiellen Überlegenheit abfindet.

Viktoire soll die Einladung zu einer Spazierfahrt an Schach mit „Ja" beantworten. Der Dichter aber läßt sie in einer völlig bedeutungslosen Antwort so schreiben: „Herzlichst akzeptiert, trotzdem die Ziele vorläufig im Dunkeln bleiben. Aber ist der Entscheidungsmoment erst da, so wird er uns auch das Richtige wählen lassen." (III. 199.) „Es klingt so vieldeutig", sagt noch die Mutter. Hier wird das Nebensächliche zum Bedeutsamen, zum ahnungsvollen Gleichnis g e m a c h t. Denn der Leser und Viktoire wissen noch nichts von den kommenden seelischen Komplikationen und den zwischen Schach und Viktoire sich abspielenden Ereignissen. Der Dichter aber weiß, daß im Leben Schachts „der Moment entscheiden wird," und daß seine Ziele in bezug auf Mutter und Tochter noch im Dunkeln sind. Aus diesem überlegenen Wissen von den kommenden Ereignissen und dem Innern seiner Gestalten läßt der Dichter nun diese Zeilen schreiben, was seine Heldin aus der Bedeutungslosigkeit der Situation nie schreiben würde. Er gibt den Worten einen Inhalt, der nur aus dem Wissen um das Zukünftige als symbolhafte Andeutung Sinn bekommen kann. Es liegt hier also ein typisches Beispiel vor, wie der Dichter bei der Verwendung des Symbols als Kunstmittel der seelischen Offenbarung die Gesetze der psychologischen Perspektivik völlig unbeachtet ließ. Aus dem willkürlichen Wechsel vom begrenzten Sichtstandort zu dem des allwissenden Dichters ergibt sich die vom Leser unbewußt empfundene Stillosigkeit dieser Stelle. Daß dieses Antwortschreiben nicht von einer heimlichen Absicht Viktoires bestimmt ist, die dem Inhalt das psychologisch Unnatürliche nehmen könnte, bestätigt der Dichter selbst dadurch, daß er nach den folgenschweren Ereignissen noch einmal diesen Brief erwähnt: „Mein Schicksal. ‚Ja, der Moment entscheidet'. Ich entsinne mich, so schrieb sie damals. Wußte sie, was kommen würde? Wollte sie's? O, pfui Schach, verunglimpfe nicht das süße Geschöpf. Alle Schuld liegt bei Dir." (273.)

Das Stillose in der Verwendung dieses Kunstmittels also liegt in der Nichtwahrung des gewählten Standortes und in der

daraus folgenden zu starken psychologisch-symbolischen Belastung des Nebensächlichen (man vergl. noch III. 215, 321 etc.).

Allgemein ausgedrückt, kann man sagen: das Außerachtlassen der psychologischen Gesetze, die den romandichterischen Gestaltungsprozeß unmittelbar beeinflussen und bestimmen, ist der Grund für die negative Wirkung. Und wie es bisher immer gezeigt wurde, so wird auch hier wieder offensichtlich, daß die Aufdeckung und Bewußtmachung der psychologischen Gebundenheit der Romantechnik einwandfreie Maßstäbe für die Beurteilung roman-dichterischen Schaffens liefern kann. Die Ergebnisse solcher Untersuchungen sind deshalb gleichzeitig ein Beitrag zur Ästhetik, die immer nur durch das Suchen nach objektiven, aus dem Werk selbst sich ergebenden Kriterien vor dem Verfall in die Relativität kunstwerklicher Beurteilung bewahrt werden kann.

In „Irrungen — Wirrungen" verliert diese Technik ihre Bewußtheit. Der Zwang und die Absicht zur Innenoffenbarung ist in eine unmerkliche stille Nötigung veredelt, die das Seelische selbst am Unbedeutenden aus seiner Verborgenheit hervorlockt. Hier hat das mitempfindende dichterische Gemüt in verhaltener Kunst alles beseelt und am Gleichnis, am dichterisch-symbolischen Schicksal und Leben offenbart.

11. Abschnitt.

Zusammenfassende Untersuchung über die Wahrung der psychologischen Gesetze der Romantechnik in Th. Fontanes Meisterwerk: „Effi Briest".

„Effi Briest" ist ein psychologischer Roman. Kein Geschehen, keine Szene steht isoliert und unverarbeitet, sondern alles dient der verhaltenen Kunst, das Seelische zu offenbaren. Die große Befähigung des Dichters, das Zweckvolle in Unabsichtlichkeit und Unauffälligkeit zu bringen, so daß es erst hinterher als zweckvoll bewußt wird, lebt sich hier voll in der Gestaltung aus. Fast alle Szenen sind symbolisch für einen inneren Zustand der Gestalten und aus der allmählichen Veränderung dieser Innenwelt lebt die Handlung. Von Innen her entwickelt sich der äußere Romanverlauf. Wie immer, so in „Effi Briest" besonders drängt Fontanes Dichtertum zur Darstellung der Charaktere, und die Fabel ist nur Darstellungsraum des Seelischen, das Ergebnis dieser seelischen Ausstrahlungen und Wirkungen auf das Geschehen. So ist der Stil der Erzählung fast ganz auf charakteroffenbarende Situationen und Gesprächsszenen gestellt, und die dichterische Grenze Fontanes, den Menschen nur im Gesellschaftlichen sehen zu können, d. h.

eben nur die seelischen Regungen und Gefühle der Menschen zur Darstellung zu bringen, die sich in Äußerungen an die Umwelt umsetzen lassen, ist hier die passende Stilform. Sie ermöglicht es, alle Gestalten in bezug auf Effi zu zeigen und erzeugt diese seelische Verhaltenheit, dieses unterirdische Weiterrücken und die meisterhaft verdeckten Dialoge, in denen das Seelische nur hindurchzittert.

Die Entwicklung des Romans ist bis zu der entscheidenden Stelle fortgeschritten, wo Effi dem überlegenen Liebeswerben Crampas und ihrem Hang zur Abwechslung und zum Spielerisch-Gefährlichen zu unterliegen beginnt. Die Darstellung dieses langsamen inneren Umwandlungsprozesses ist technisch-psychologisch überaus interessant. Es ist allgemein für die Gestaltung dieser psychologisch entscheidenden inneren Entwicklungsphasen kennzeichnend, daß der Dichter sich nicht auf die Darstellungsmittel beschränkt, die standortlich-perspektivisch in ihrer Offenbarungsmöglichkeit begrenzt sind, sondern daß er bei der Lösung dieser seelischen Knotenpunkte selbst mit seiner psychologischen Allwissenheit eingreift. Man kann annehmen, daß der Dichter aus feinem Gefühl für die ausschlaggebende Bedeutung dieser inneren Entscheidung für die glaubwürdige Entwicklung der Hauptgestalt und des ganzen weiteren Romanverlaufs die Offenbarung nicht allein den Kunstmitteln überlassen will, die in ihrer technisch-psychologischen Bindung nicht mit voller Klarheit und Bestimmtheit die psychologischen Motivationen offensichtlich machen können. Der Wunsch nach einer glaubwürdigen psychologischen Offenbarung der Gestalt läßt die Forderungen an die künstlerische Gestaltung in diesem Augenblick zurücktreten. Diese Feststellung ist in der Romandichtung sehr häufig zu machen.

Über diese schwierige Aufgabe, Entwicklung und Gegensätze im Charakter der Gestalt glaubwürdig und zugleich künstlerisch gestaltet zu zeigen, spricht Fontane einmal zu Lindau folgendermaßen: „. . . Das Leben vermittelt unscheinbar und doch wahrnehmbar in hundert kleinen Zügen zwischen solchen Gegensätzen, und im Falle der Erzähler, der eben nicht alles sagen und schildern kann, sich außerstande sieht, diese kleinen, unscheinbar vermittelnden Überbrückungen eintreten zu lassen, in d i e s e m Fall muß er momentan, und wenn es in einem Worte oder einer halben Zeile wäre, aus seiner schöpferischen Rolle heraustreten und auch auf einen Augenblick die Rolle des Erklärers nicht verschmähen." (Nachlaß S. 292.)

Es ist klar, daß es sich hier nicht um eine der oben erwähnten charakterisierenden Zwischenbemerkungen handelt. Mit dieser bewußten Standortwahl unter Aufgabe der künstlerisch-indirekten Gestaltung beabsichtigt der Dichter die Ein-

heit des Charakters durch direkte Offenbarung der inneren Vorgänge zu wahren, die zum Verständnis der inneren Umwandlung der Gestalt unbedingt erforderlich sind. Hier also ist die Stelle in der Charakteristik, wo häufig die „schöpferische Rolle" nicht ausreicht, d. h. wo die Offenbarung des Innern der Gestalt durch einseitige Einnahme perspektivisch eingeengter Standorte dem Dichter nicht klar und bestimmt genug erscheint. So tritt er aus dieser „schöpferischen Rolle" bewußt oder instinktiv heraus und versucht vom Standort der allwissenden, unbegrenzten Sichtweite durch direkte Benennung der seelischen Hauptmotive die Einheit und Glaubwürdigkeit der Gestalt zu stützen.

An dieser Stelle berühren sich die Psychologie der Charaktergestaltung und die psychologische Gesetzlichkeit der Darstellungstechnik so offensichtlich, daß noch einige grundsätzliche Erwägungen angestellt werden müssen. Es handelt sich also um die Frage: Wie gelingt es dem Dichter, die innere Umwandlung seiner Gestalt, die für ihr weiteres Geschick entscheidenden seelischen Veränderungen bis zum Gegensätzlichen hin glaubwürdig darzustellen? Welche technischen Darstellungsmittel benutzt der Dichter instinktiv oder bewußt, um die glaubwürdigste Offenbarung dieses seelischen Höhepunktes zu erreichen? Und inwiefern ist man berechtigt, dieses gegenseitige Ineinanderaufgehen von Gestaltungsziel und Gestaltungstechnik als Beweis für die psychologische Bestimmtheit der Romantechnik überhaupt anzuführen?

In seinem skeptischen Aphorismus vom „Geschaffenen Menschen" bemerkt Nietzsche, daß die Kunst von der natürlichen Unwissenheit des Menschen über sein Inneres als Leib und Seele ausgehe. „In der Tat," sagt er, „verstehen wir von einem wirklichen, lebendigen Menschen nicht viel und generalisieren sehr oberflächlich, wenn wir ihm diesen und jenen Charakter zuschreiben: Dieser unserer sehr unvollkommenen Stellung zum Menschen entspricht nun der Dichter, indem er ebenso oberflächliche Entwürfe zu Menschen macht (in diesem Sinne „schafft"), als unsere Erkenntnis der Menschen oberflächlich ist. Es ist viel Elendwerk bei diesen geschaffenen Charakteren der Künstler. . . . Der erdichtete Mensch, das Phantasma, will etwas Notwendiges bedeuten, doch nur bei solchen, welche auch einen wirklichen Menschen nur in einer rohen, unnatürlichen Simplifikation verstehen. . . . Sie sind also bereit, das Phantasma als wirklichen, notwendigen Menschen zu behandeln, weil sie gewöhnt sind, beim wirklichen Menschen ein Phantasma, einen Schattenriß, eine willkürliche Abbreviatur für das Ganze zu nehmen." Dieses Urteil trifft in weit größerem Maße auf den Dramatiker als auf den Romandichter zu. Aber auch für die Gestaltung der Romancharaktere gilt die Wahrung der Cha-

raktereinheit-Geschlossenheit als Grundsatz. Eine gewisse Generalisierung und Typisierung sind auch im Roman Voraussetzung für die Glaubwürdigkeit und für die ästhetische Wirkung der Gestalt. Es ist unmöglich, daß eine Romangestalt „Sprünge machen kann", die nicht vorher motiviert sind. Der Leser findet sich darin nicht zurecht und würde die Gestat als „unwirklich" und brüchig empfinden. Der „wirkliche, lebendige Mensch" kann, ja, er muß im Roman als unwirklich empfunden werden. Was im Leben möglich ist, braucht noch lange nicht im Roman möglich zu sein, schreibt Fontane einmal. Läßt man aber den Einwand von „der höheren Wirklichkeit im poetischen Sinne" nicht als Erklärung für diese Tatsache gelten, dann allerdings gilt der Vorwurf von „der rohen, unnatürlichen Simplifikation" zu recht. Denn im Leben gibt es keine völlig geschlossene Struktur; sie haben alle Außersinnvolles, Nichteingeordnetes, kurz Bestandteile der Beunruhigung in sich, die gleichsam im Innern isoliert stehen geblieben sind. Aber das Leben vermittelt, wie Fontane es sehr treffend sah, in einer Fülle von charakterisierenden und erklärenden Zügen zwischen diesen Gegensätzen und schafft von sich aus im Falle einer grundlegengen Charakterveränderung soviel motivierende Überbrückungen, daß nur einem oberflächlichen Beobachter durch Verkennen einer gewissen Zwangsläufigkeit dieser Entwicklung der Mensch unverständlich bleibt. Der Dichter weiß natürlich um diesen „Rest" im Menschen, der unaufgearbeitet sein beunruhigendes Dasein im Innern des Menschen lebt; aber er darf und kann mit dieser psychologischen Wirklichkeit nicht in der Charaktergestaltung arbeiten. Er kann diesen „wirklichen, lebendigen Menschen" nicht photographisch genau in den Roman als Gestalt übernehmen. Er muß vor allem darauf bedacht sein, Unklarheiten im Charakter zu vermeiden. So arbeitet der Dichter mit einer „idealen Struktur", in der sich alles restlos löst. Dilthey spricht deshalb von der „Ausschaltung der widerspenstigen Züge", vom Prinzip der „Idealisierung und Vereinheitlichung" und sieht erst durch „Ausschaltung und Steigerung" die Harmonie und die unbedingt erforderliche Durchsichtigkeit der Kausalverbindung in dem Charakter bewirkt[1]). Darin aber liegt ja der ästhetische und bildende Wert der Romanwelt, daß sie in ihrer unübersehbaren Fülle von Motivationen, Vorbereitungen, Überhöhungen und Verschweigungen an uns als einheitliches Ganzes vorüberzieht und ein wirkungsvolles Spiegelbild der Wirklichkeit zeigen will. Einen Spezialfall für dieses Motivationsgesetz nun stellt der psychologische Augenblick in der Entwicklung des Helden dar, der ihn in einer inneren Um-

[1]) W. Dilthey: „Die Einbildungskraft des Dichters". a. a. O. S. 411 f., 394, 397.

wandlung, ja vielleicht in einem völligen Umschlagen zum Gegensätzlichen zeigen soll. Wichtig für diese Untersuchung ist die Tatsache, wie der Dichter technisch in der Wahl der Kunstform diesen erhöhten Anforderungen an seine Gestaltungsaufgabe gerecht wird. Der Brief, der Dialog und der Monolog reichen nicht für die Offenbarung dieser entscheidenden inneren Umwandlungsvorgänge aus. Man denke dabei an Effis langsames Hinübergleiten zu Crampas, an die innerseelischen Erlebnisse, die sie zum „Schuldig werden" kommen lassen. Da fällt natürlich der Monolog als völlig ungeeignet fort. Der Dichter kann nicht durch die Wahl des Innensichtstandortes die Heldin sich selbst analysieren und erklären lassen. Er würde durch die Wahl dieses Standortes gezwungen sein, die Gestalt bewußter und erkennender reden zu lassen, als es zu ihrem Charakter und zu ihrem Handeln paßt. Er würde ferner dadurch das „Geheimnisvolle" zerstören, das so ungewollt Macht über sie gewinnt. Beschränkt er sich aber auf die Innenaussagemöglichkeit, die dieser Standort zuläßt, dann wird die Offenbarung der seelischen Überbrückungen nicht ausreichen, um das Handeln der Heldin zu verstehen. Dasselbe gilt auch von der Verwendung der anderen Darstellungsmittel. Der Dichter wird gezwungen, sich den begrenzten Sicht- und Verstehensweiten dieser Standorte anzupassen und kann nicht die erwünschte Klarlegung seiner Gestalt erreichen. So wählt der Dichter aus sicherem Instinkt für die psychologischen Gesetze der Romantechnik den Standort, der ihm die größtmögliche Offenbarung bietet: er wählt den Standort der unbegrenzten Perspektive, er psychologisiert selbst.

Dieses Standortverhältnis zeigt klar, daß der Kunstsinn des Dichters für die Lösung und Offenbarung der seelischen Knotenpunkte die technische Form wählt, die ihm am geeignetsten erscheint, d. h. der Dichter trägt bewußt oder instinktiv den psychologisch bedingten Darstellungsmöglichkeiten der Kunstmittel Rechnung. Die klare und glaubwürdige Gestaltung des psychologischen Problems im Roman setzt also die Verwendung der jeweils passenden Darstellungsform voraus. So wird das richtige Verwerten der vielseitigen Kunstmittel zur unerläßlichen Voraussetzung für eine einheitlich-ästhetische Wirkung der Gestalt und des Romans.

Schluß.

Auswertung einer Psychologie der Romantechnik für die Ästhetik und für die psychologische Erforschung des wortkunstschaffenden Dichters.

Es war nicht das Ziel vorliegender Arbeit, den geheimnis-

vollen Vorgang psychologisch zu erklären, der dem dichterischen Schaffen zugrunde liegt. Diese Versuche kommen über eine gleichfalls dichterische Beschreibung des kunstschaffenden Vermögens nicht hinaus. Sie sind auf geniale Intuition und willkürliche Methode bei demjenigen angewiesen, der dieses psychologische Problem wissenschaftlich zu erhellen versucht. Vielleicht liegt es noch an der Unzulänglichkeit der Psychologie und dem Mangel an einer methodisch-systematischen Einheit, daß diese „Analysis des schaffenden Vermögens" nicht restlos die Fähigkeit des Dichters zu erklären vermag, aus seinem Ich heraus hunderten von Gestalten Leben zu geben. Vielleicht aber wird es auch einer Psychologie nicht gelingen„ die in der Ausbildung ihrer Methode und Vertiefung ihrer Einsichten die feinsten und verdecktesten seelischen Vorgänge zu verstehen vermag, weil es sich eben um ein psychologisches Problem handelt, das überhaupt nur bis zu einer bestimmten Tiefenschicht wissenschaftlich aufschließbar ist.

Die dichterische Fähigkeit, „das eigene Ich in das des Helden umzuwandeln", muß sich, wie es in der Arbeit gezeigt wurde, in irgend ein technisches Gewand kleiden, um gestalten und charakterisieren zu können. Das übergreifende Verstehen des Dichters braucht also eine technische Darstellunglform, braucht Kunstmittel, durch die es sich gestalend offenbaren kann. Es liegt nahe, daß der Dichter aus gesteigertem und geschärftem Kunstinstinkt immer die technischen Kunstmittel wählen wird, die ihm am geeignetsten erscheinen, um seine psychologische Charakterisierungsabsicht voll zur Darstellung zu bringen. Der Dichter wählt also aus seinem gestaltenden Instinkt die äußere Darstellungsform, die ihm als die beste und wirkungsvollte Offenbarung seiner seelischen Einsicht erscheint. Durch diese Feststellung der Grundakte, die jede wortkünstlerische Gestaltung bestimmen, ist auch die innere Beziehung klargelegt worden, die zwischen dem dichterischen Verstehen und seiner technischen Darstellung besteht. Das Hauptziel der Arbeit war es deshalb, zu zeigen, wie, frei von Willkür und Zufall, die Technik der Romankunst von festen psychologischn Gesetzen bestimmt ist. Es handelte sich also um die Bewußtmachung der psychologischen Gesetze, die der Dichter oft nur unbewußt im Gestaltungsprozeß verwendet. Es wurde gezeigt, wie unmittelbar der psychologische Aufbau des ganzen Werkes davon bestimmt wird, wo der Dichter seinen Standort wählt. Aus der Analyse des Standortverhältnisses ergab sich die psychologische Grundlegung der Hauptkunstmittel durch den Nachweis des psychologischen Perspektivismus, der ihrer Darstellungsmöglichkeit innewohnt. Mit diesen psychologischen Gesetzen hat sich der Dichter beim Gestalten fortgesetzt bewußt oder instinktiv

auseinanderzusetzen. Die Erläuterung des psychologischen Perspektivismus an der Romandichtung Th. Fontanes hat gezeigt, wie offensichtlich der Dichter bemüht war, die psychologischen Gesetze der einzelnen Kunstmittel durch Wahrung des Standortes nicht zu verletzen. Diese Tatsache erklärt es, daß besonders seine Alterswerke von einer Stilreinheit sind, die die künstlerische Meisterschaft dieses großen realistischen Romandichters erkennen läßt. Damit wird abschließend das andere Hauptziel der Untersuchung noch einmal angedeutet: Stilreinheit ist Wahrung der psychologischen Gesetze der Technik, ist „Anbequemung und Rücksicht" auf den psychologischen Standort, der mit der Wahl der Kunstmittel gegeben ist. Es ist also ein psychologischer Gesichtspunkt, der die Unterlagen zu einem ästhetischen Werturteil bietet. Damit wird die große Bedeutung der Psychologie für die Ästhetik überhaupt angedeutet, und es wurde gezeigt, wie entgegen aller „objektiven Kunstwissenschaft" die Psychologie besonders in Anwendung auf die Wortkunst die Wissenschaft sein kan, die der Ästhetik Maßstäbe für die Beurteilung kunstschöpferischer Produktion zu geben vermag.

Fontane machte gern das Geständnis, daß ihm eine bedeutende Erfindungsgabe nicht zuteil geworden sei. Es ist nicht zufällig, daß man gerade in den Selbstbekenntnissen vieler Romanschriftsteller diesen Mangel bestätigt findet. Der Romandichter lebt viel mehr als der Dramatiker von den sinnlichen Symbolen der Wirklichkeit. Der Organismus seines Dichtertums ist viel schärfer auf die Beobachtung der Außenwelt, auf ein beständiges Angespanntsein eingestellt. Auffordernd begegnet ihm die Welt mit ihren Physiognomien, Köpfen, Gesten und Äußerlichkeiten. Der Romandichter findet lieber, als daß er erfindet, und die Gabe der Erfindung kann nicht allein als Kriterium für seine Berufung zum Dichter gelten. Die Gabe der Beseelung ist es, die den Dichter macht, schreibt Th. Mann einmal. Durch die seelische Durchdringung und Erfüllung wird die Wirklichkeit zur Kunst, und sie machen den Wesensunterschied, welcher die Welt der Realität von derjenigen der Kunst scheidet. Menschen und Ideen, die in der Wirklichkeit feindlich gegeneinandergestellt sind, trägt der Dichter in seiner Seele, und sie werden so stark innerlich von ihm angeeignet, daß sie als Emanationen dieses einen dichterischen Ichs empfunden werden. Was aber ist hier die Fähigkeit zur Beseelung anderes als die genial gesteigerte Kunst des allseitigen Verstehens! Jedem gerecht werden können, selbst der innerlich noch so fremden Gestalt Stimme und Deuter, Verteidiger und Ankläger zu sein, das macht die dichterische Beseelung der Wirklichkeit aus. Es liegt etwas von scheinbarer Versöhnung und Aufhebung der Gegensätze in diesem dichterischen Ver-

stehen, ohne daß aber im Werk selbst die schroffen Konturen der Gegensatzcharaktere verwischt werden.

Die Psychologie für die Technik des dichterischen Verstehens im Roman offenbart mit ihrer Analyse der Standortverhältnisse dieses dichterische Gefühl, Menschen, Vorgänge und Ideen von vielen Seiten zu sehen. Die Analyse des psychologischen Perspektivismus im Roman ist zugleich ein Beitrag zur Erforschung des Dichters mit Hilfe einer verstehenden Psychologie.

Bericht über die nicht gedruckten Partien der Arbeit.

Abschnitt II der Arbeit (S. — 32) behandelt die Beziehung zwischen dem Welt- und Menschenerlebnis und den Hauptdarstellungsmitteln in Th. Fontanes Romandichtung. Es wird gezeigt, daß Fontane in der Wahl des realistischen Gesellschaftsstoffes den Gegenstand fand, der seinem Künstlertum zugewiesen war. Neben „L'Adultera", „Schach von Wuthenow", „Cécile", „Irrungen — Wirrungen", „Stine", „Mathilde Möhring", „Frau Henny Treibel", „Effi Briest", „Poggenpuhls" und „Stechlin" wird besonders der von J. Petersen 1929 veröffentlichte erste Berliner Gesellschaftsroman „Allerlei Glück" herangezogen. Die Fähigkeit Fontanes, den Menschen nur im Gesellschaftlichen sehen zu können, erklärt die Bedeutung des Gespräches in seinen Romanen, das als die Hauptdarstellungsform für seine im Zwischenmenschlichen lebenden Gestalten gesehen wird. Den Schluß des Abschnittes bilden Selbstzeugnisse des Dichters über seine Arbeitsweise unter besonderer Berücksichtigung „der Feile" als einer bewußt-künstlerischen Arbeitsleistung.

Im III. Abschnitt (S. —) werden die verschiedenen Standortverhältnisse untersucht, die in einem „Einheits"- und einem „Vielheitsroman" eingenommen werden können. Die Vordergrundstellung des Erzählers, die Verwendung des Standortwechsels im „Vielheitsroman", die Bedeutung der Retardierungen für die Beurteilung der Ökonomie, die die Offenbarung des dichterischen Wissens bestimmt, werden an dem Roman „ Vor dem Sturm" erläutert.

In dem V. Abschnitt, der die Offenbarung des Seelischen am Verhalten und Handeln darstellt, werden die Beispiele aus „L'Adultera" angeführt. Das für Fontanes Kunst wichtige Darstellungsmittel des „Vor- und Nachreflexes" für die psychologische Erhellung seelischer Höhepunkte im Roman wird durch Beispiele aus „Schach" erläutert. Anschließend wird die Verwertung von psychologisch anders gearteten Parallelhandlungen

zur Offenbarung des Seelischen untersucht. („Irrungen -- Wirrungen".)

Aus dem VII. Abschnitt wurden die Analysen der Standortwahl in Viktoires Brief über Schach und die psychologische Kritik an der Standortwahlbehandlung in den Schlußbriefen Viktoires und Bülow über Schachs Selbstmord fortgelassen. Die Untersuchung über die direkte Rede im Brief als technisches Hilfsmittel zur Erweiterung eines psychologisch begrenzten Darstellungsraumes gelangt ebenfalls nicht zum Druck.

Literatur.

1. Allgemeine Literatur:

Blankenburg, Ch. F.: Versuche über den Roman, Leipzig 1774.
Cysarz, H.: Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft, Halle 1926.
Dessoir, M.: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1923, 2. Aufl.
Dilthey, W.: Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine zu einer Poetik. Philosophische Aufsätze E. Zeller gewidmet. Leipzig 1887.
Dilthey, W.: Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig-Berlin 1921, 7. Aufl.
Döblin, A.: Bemerkungen zum Roman, Neue Deutsche Rundschau 1912.
Dvorak, M.: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1924.
Elsenhans, Th.: Die Aufgabe einer Psychologie der Deutung als Vorarbeiten der Geisteswissenschaft. Gießen 1904.
Erdmann, B.: Erkennen und Verstehen, Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1912, Nr. 53.
Friedemann, K.: Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig 1910.
Forstreuter, K.: Die deutsche Ich-Erzählung. Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik, Berlin 1924.
Freyer, H.: Theorie des objektiven Geistes. Eine Einleitung in die Kulturphilosophie. Leipzig-Berlin 1928, 2. Aufl.
Hartl, R.: Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen, Wien 1924.
Hirt, E.: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Leipzig 1922.
Kreibig: Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens. Zeitschrift für Ästhetik, Band 4.
Lucacs, G.: Die Theorie des Romans. Ein geschichts-philosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Berlin 1920.
Mann, Th.: Rede und Antwort, Berlin 1922.
Meyer, Th.: Die Stilgesetze der Poesie, Leipzig 1901.
Pissin, R.: Zur Methodik der psychologischen Stiluntersuchungen, Euphorion XIV.
Petersen, Jul.: Zur Lehre von den Dichtungsgattungen, Festschrift Aug. Sauer, Stuttgart, 1925.
Plaut, Paul: Psychologie der produktiven Persönlichkeit, Stuttgart 1929.
Riemann, R.: Goethes Romantechnik, Leipzig 1902.
Reicke, I.: Das Dichten in psychologischer Betrachtung. Zeitschrift für Ästhetik, Band X.
Spranger, E.: Zur Theorie des Verstehens und zur geisteswissenschaftlichen Psychologie, Festschrift für Volkelt 1918.
Spranger, E.: Der psychologische Perspektivismus im Roman, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a. M. 1930.
Spranger, E.: Der gegenwärtige Stand der Geisteswissenschaften und die Schule, Berlin 1925.
Spielhagen, F.: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883.
Spielhagen, F.: Epik und Dramatik, Leipzg 1898.
Sosnosky, von, Th.: Die Unwahrheiten der Romantechnik. Die Gegenwart 17—18.

Thon, L.: Die Sprache des deutschen Impressionismus. Ein Beitrag zur Erfassung ihrer Wesenszüge. München 1928.
Utitz, E.: Vom Schaffen des Künstlers, Zeitschrift für Ästhetik, Band X.
Utitz, E.: Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, Stuttgart 1920.
Walzel, O.: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Handbuch der Literaturwissenschaft, 2. Neu-Babelsberg Athenaion 1923-24.
Walzel, O.: Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung, Leipzig 1926.
Wassermann, J.: Die Kunst der Erzählung. Die Literatur, Band VIII.
Zweig, St.: Baumeister der Welt, 3. Bd., Leipzig 1920—28.

2. Fontane-Literatur:

Th. Fontane: Gesammelte Werke, F. Fontane & Co., Berlin 1905. Es sei auf die in K. Wandreys Fontane-Biographie (Th. Fontane, Beck-München 1919) angegebene und kommentierte Bibliographie verwiesen. Von den neu oder nicht erwähnten Schriften wurden benutzt:
Behrend, E.: Th. Fontanes Roman „Der Stechlin". Beitrag zur deutschen Literaturwissenschaft 34.
Geffken, K.: „Effi Briest" und „Madame Borary", Lit. Echo, Februar 1921.
Gilbert, M. E.: Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen. Palaestra 174, Leipzig 1930.
Heilborn, E.: Das Fontane-Buch. Berlin 1919.
Krammer, M.: Th. Fontane, Holten, Berlin 1922.
Mann, Th.: Rede und Antwort. Berlin 1922.
Maync, H., Th. Fontane 1819—1919, Teubner 1921.
Petersen, J.: Fontanes Altersroman. Euphorion 29. Fontanes erster Gesellschaftsroman, Sonderausgabe aus den Sitzungsberichten der Preußischen Akademie, Berlin 929.
Rosenfeld, H.: Zur Entstehung Fontanescher Romane, Den Haag 1926.
Rost, W.: Örtlichkeit und Schauplatz in Fontanes Werken, Berlin 1931.
Tau, M.: Landschaft und Ortsdarstellung Th. Fontanes, Oldenburg 1929.

Lebenslauf.

Am 22. 10. 1905 wurde ich, Günter Scheele, in Berlin-Britz als Sohn des Lehrers Otto Scheele geboren. Bis zum Einjährigen besuchte ich das Friedrich-Wilhelm-Gymnasium in Berlin.

Nach dreijähriger Vorbereitungszeit auf dem Volksschullehrer-Seminar zu Köpenick machte ich 1925 das Lehrerexamen. 1927 bestand ich die Reifeprüfung für das Realgymnasium. Seit dem Wintersemester 1925 studierte ich an der Universität Berlin Philosophie, Geschichte, Staatswissenschaft, Deutsch und Pädagogik. In Übungen und Seminaren arbeitete ich bei den Herren Professoren E. Spranger, H. Maier, Liebert, J. Petersen, Herrmann, Fr. Hartung und Meinecke. Ihnen allen danke ich für reiche Belehrung und Förderung.